

أرنولد هاوزر ترجمة د. فؤاد زكريا

الفن و المجتمع عبر التاريخ



الجزء الأول

دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر

الفن والمجتمع عبر التاريخ الجزء الأول

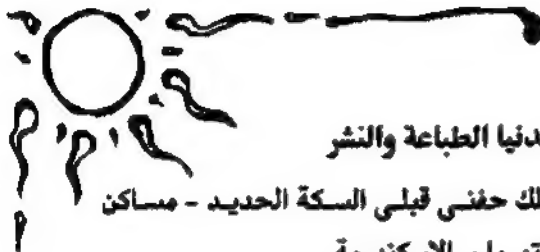
تأليف
أرنولد هاووزر
ترجمة
د. فؤاد زكريا

الطبعة الأولى
م ٢٠٠٥

الناشر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفن والمجتمع عبر التاريخ

الجزء الأول



الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ / ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل / ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com

dwdpress@biznas.com

Website

[http:// www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

عنوان الكتاب : الفن والمجتمع عبر التاريخ - الجزء الأول

المؤلف: أرنولد هاووزر - ترجمة د. فؤاد زكريا

رقم الإيداع: ١٦٥٢٨ / ٢٠٠٤ م

الترقيم الدولى: 8 - 507 - 327 - 977



لن أكون مبالغاً إذا قلت أن هذا الكتاب عرض شامل لتطور الحياة الإنسانية، وليس تاريخاً اجتماعياً للفن فحسب، كما يدل عنوانه. ذلك لأن المؤلف لا يقبل على الإطلاق أية نظرية تذهب إلى أن الفن يتطور بمنطقه الداخلي الخاص، دون تدخل أية عوامل تنتمي إلى مجال خارج عنه. فهو يحرص دائماً على الربط بين الفن وما يسميه "بالعامل الاجتماعي"، الذي هو في واقع الأمر عامل اقتصادي وسياسي وثقافي وتاريخي في آن واحد. بل أن حرصه هذا يبلغ حداً يجعله يكرس للإطار الاجتماعي الذي يظهر فيه أي اتجاه فني بعينه، حيزاً يفوق بكثير ذلك الذي يكرسه لوصف هذا الاتجاه ذاته، وإن كان يوفى هذا الوصف الأخير حقه بقدر ما تستطيع الكلمات أن تعبر عن روح الأعمال الفنية وتنقل الصور المحسوسة إلى معان ذهنية تصويرية.

ففي هذا الكتاب إذن يقدم إلينا المؤلف تاريخ الفن على أنه جزء من التطور العام للبشرية - ذهنياً وجسماً - وهو التطور الذي يستهدف به الإنسان حياة أفضل على الدوام. ومعنى ذلك أن المؤلف قد اتخذ من الفن موقفاً محدداً، يختلف عن موقف كثير من مؤرخي الفن وشرح الأعمال الفنية: فهو لا يكتفى بإيضاح طبيعة الفن من خلال الفن ذاته، وإنما ينظر إلى الفن داخل إطار أوسع - إطار الحياة الاجتماعية والحضارة الإنسانية في عمومها. وإذا كان بعض الشراح يتصورون أن إدخال عوامل خارجة عن مجال الفن عند شرح اتجاه أو عمل فني معين، هو خطأ منهجي أساسي، فإن مؤلف هذا الكتاب يدافع - على عكس هؤلاء الشراح - عن هذه النظرة إلى الفن داخل سياقها الاجتماعي والحضاري الأوسع، ويرى أن هناك عناصر معينة في العمل الفني لا يمكن أن تفهم فهماً داخلياً بحتاً، وأن شخصية الفنان. والظروف الفردية التي مر بها، لا يمكن أن تكون - على أهميتها الكبرى - كافية لتقديم تفسير كاف لظهور واختفاء اتجاهات فنية معينة، وللارتباط الواضح بين تلك الاتجاهات والعناصر الأخرى للحياة الاجتماعية، السائدة في العصر الواحد.

ولكن، على الرغم من أن المؤلف قد اتخذ من فكرة الأصل الاجتماعي للفن قضية أساسية، وجعلها محوراً لكتابه بأكمله، فإنه لا يدافع عن الفكرة إلى حد

التعصب، وإنما يدرك حدودها ويحرص على التنبيه إليها. وهذا ما يفرق بينه وبين كثير من المدافعين عن هذه الفكرة، الذين يحاولون تطبيقها قسراً حتى فى الحالات التى لا توجد فيها أدلة أو شواهد تكفى لإثباتها، فتراهم يتمسكون فى التفسير والتأويل رغبة منهم فى إدراج كل ظاهرة فنية منفردة ضمن الإطار العام لتفكيرهم. ولا يفعل المؤلف ذلك لضعف فى إيمانه بضرورة تفسير الفن تفسيراً اجتماعياً، وإنما ترجع الحدود التى فرضها على التفسير الاجتماعى إلى سببين: أولهما نقص المعلومات المتجمعة لدينا عن فترات تاريخية معينة. ذلك لأن مثل هذا التفسير يقتضى إحاطة بعناصر واسعة فى الحياة الاجتماعية لأى عصر من العصور، فإذا لم تكن هذه العناصر متوفرة لدينا، كان من السهل أن تؤدى قلة المادة المتاحة إلى الوقوع فى أخطاء، أو الإتيان بتفسيرات متناقضة يدعى كل منها أنه هو الذى يضع الاتجاه أو العمل الفنى فى إطاره الاجتماعى الصحيح. أما السبب الآخر فهو الزيادة المطرد فى تعقد المجتمعات البشرية: فالتفسير الاجتماعى للفن ينجح إلى أبعد حد فى حالة المجتمعات البدائية البسيطة، ولكن كلما تعقدت المجتمعات البشرية، قل الارتباط المباشر بين الفن والظروف الاجتماعية المحيطة به، وأصبح الأصل الاجتماعى للفن أكثر غموضاً، أو بعبارة المؤلف نفسه: "كلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فيها ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما، عظمة فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التى يمسر فيها التطور وفقاً لقوانين داخلية مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعى للعناصر المنفردة فى ذلك الكل المعقد الذى يكونه النوع الفنى موضوع البحث". (ج أ، ص ٢٥ من الأصل الانجليزى).

ولو فكرنا فى الأمر بشئ من التعمق لا تضح لنا أن كلا من السببين السابقين يعمل ضد الآخر. فنقص المعلومات أو المادة التاريخية المتوافرة لدينا يشتد كلما كان العصر أوغل فى القدم، وبذلك يصحح التفسير الاجتماعى أصعب كلما ازداد العصر قدماً. ومن جهة أخرى فإن المادة التاريخية تزداد توافراً كلما كان العصر أقرب إلينا. بحيث يمكن القول، من هذه الزاوية، أن التفسير الاجتماعى للفن يندو أيسر

كلما كان العصر أقرب إلينا. ولكننا نلاحظ، في مقابل ذلك، أن العصور تزداد تعقداً كلما كانت أقرب عهداً، وبذلك ينطبق عليها ما جاء في الاقتباس السابق، من أن الاتجاهات الفنية يصبح لها، في المجتمعات المعقدة، نوع من القدرة الباطنة على السير التلقائي، غير متأثر إلى حد ما بالظروف الخارجية. وبعبارة أخرى، ففي حالة العصور القديمة، تؤدي بساطة البناء الحضارى للعصر إلى جعل التفسير الاجتماعى أيسر، ولكن قلة المادة التاريخية المتخلفة لدينا عن هذه العصور السحيقة فى القدم تجعل كل نتيجة تنتهى إليها مجرد تخمين بحت، ويصبح من الممكن نتيجة لذلك تأويل الظاهرة الواحدة بطرق مختلفة كل الاختلاف. أما العصور الأقرب عهداً، التى تتجمع لدينا عنها المعلومات التاريخية بوفرة، فإن تعقدها الشديد، والحياة الذاتية التلقائية التى تكتسبها الاتجاهات الفنية فيها، يزيدان على الدوام من صعوبة إيجاد تفسير اجتماعى لها. وليس معنى ذلك أن يدب اليأس فى نفوسنا من إمكان الاهتداء إلى تفسير اجتماعى للفن، وإنما أردت من التنبيه إلى هذه العوامل المتعارضة، التى يبطل كل منها تأثير الآخر، إلى أن أبين ضرورة توخى الحذر الشديد عند الإتيان بتعليقات اجتماعية للظواهر الفنية، وهو حذر تحتمه الروح العلمية السليمة. ويبقى بعد هذا كله أن هذه التعليقات ممكنة وميسورة للباحث المدقق - وما هذا الكتاب الذى نقدم هاهنا ترجمته سوى برهان مفصل على صحة هذا الحكم.

ولعل من أوضح مظاهر الحذر لدى المؤلف اعترافه بأن الأسباب الاجتماعية الواحدة قد تؤدي أحياناً إلى نتائج متعارضة فى ميدان الفن. فهو يلاحظ، على سبيل المثال، أن التقدم فى الصناعة أدى، فى حالة حضارة كريت القديمة، إلى نوع من النمطية فى الفن، بينما أدى عند اليونانيين القدماء إلى تجنب خطر التوحيد والنمطية، ويعلق على ذلك بقوله: "ولكن كل ما يثبت ذلك هو أنه لا يتمين أبداً، فى تاريخ الفن، أن تؤدي نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عدداً من أن يتسنى للتحليل العلمى وصفها بطريقة جامعة مانعة". (نهاية الباب الثانى) كذلك فإنه، بعد تمجيده للفن الأثينى، يعود فيؤكد: "ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك

لأنه ليس من الممكن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية عليا، وأقصى ما يستطيع عالم الاجتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر في العمل الفني إلى أصلها، وقد تكون هذه العناصر واحدة في أعمال متباينة تمامًا من حيث الكيف". (نهاية الفصل الثالث من الباب الثالث). مثل هذه التصريحات قد تبدو ضريبًا من الانتحار الفكري، أو الاعتراف الكامل باليأس، حيث تصدر عن مؤلف يستهدف إيجاد تفسير اجتماعي للفن، ويحرص على ربط القيم الفنية بالقيم الحضارية لكل عصر من العصور، ولكنها في واقع الأمر تعبير واضح عن أمانة المؤلف العلمية، وعن استمداده التام للتضحية بالنظرية التي يدافع عنها، أو على الأقل إرجاء تطبيقها، في الحالات التي يكون فيها الواقع أعقد من أن يسمح بتطبيق هذه النظرية.

وعلى الرغم من أن الكتاب حافل بالقضايا التي تحفز الذهن على التفكير من زوايا جديدة في الظواهر التي يبحثها، فإن هناك قضية معينة أود أن ألفت إليها نظر قارئ، الترجمة العربية بوجه خاص: تلك هي رأيه الخاص في أصل الفن الشعبي وطبيعته. فهو يرى أن قدرًا كبيرًا من الأعمال الفنية والأدبية التي توصف عادة بأنها "شعبية"، هي في واقع الأمر نتاج لمجتمع أرستقراطي بالمعنى الصحيح، أو لصناعة فنية متينة محكمة، يتقنها فنانون محترفون، لا أناس عاديون بسطاء. ويكفي أن نضرب لذلك مثلين: فأشعار هوميروس كانت توصف عادة بأنها تراث شعبي تراكم على مر الأجيال. ولكن المؤلف يؤكد أن هذه الأشعار، وكذلك ما يسمى "بالملاحم الشعبية" اليونانية، كانت من ابتداء شعراء متخصصين أشد التخصص، ولم تنبع تلقائيًا من روح الشعب. وهو يرجع هذا الاعتقاد الأخير إلى النزعة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، ويرى فيه مجرد إسقاط لاتجاهات الرومانتيكيين على العصور القديمة ذاتها. ويزيد المؤلف فكرته هذه إيضاحًا في صدد ملاحم العصور الوسطى: فهو ينتقد الرومانتيكية - كما تظهر بوجه خاص عند "جرىم Grimm" - التي تذهب إلى أن أحدا لم يؤلف هذه الملاحم، وإنما هي قد "ألفت نفسها"، وأنها لا ترتبط بأي شاعر منفرد مارس عليها صنعة الفنية، وألفها بروية وإتقان. ويؤكد المؤلف أن مثل هذا النمو التلقائي، غير الواعي، للملاحم الشعبية من خلال الروح

الخلافة للشعب، هو فكرة رومانتيكية لا يقرأ المنطق السليم. فما دامت هذه الملاحم والسير الشعبية تتميز بأى قدر من الأحكام ومثانة البنیان، فلا بد أن تكون صنعة الشاعر الواعى قد تدخلت فيها، ولا يمكن أن تكون قد نمت على النحو التلقائى الذى يصورها به الرومانتيكيون. أما العنصر الذى يرجع إلى أصل شعبى فهو تلك المادة المتناثرة المفككة التى يمكن أن تكون قد دخلت فى بناء الملحمة الشعبية أصلاً ثم أجرت عليها صنعة الشاعر تعديلات أساسية .

وربما كان هذا الرأى أقل جاذبية من الرأى المضاد، الذى يجعل للملاحم الشعبية نمواً تلقائياً منبثقاً من روح الشعب، ويرفض أن يغزوها إلى أى أصل محدد المعالم. ومع ذلك فإن جاذبية الرأى شىء، ومطابقته للواقع شىء آخر. والحق أن فكرة النمو التلقائى هذه فكرة يصعب تصورها بطريقة عملية، على الرغم من كل جاذبيتها عندما تعرض بطريقة نظرية. وربما لم يكن كاتب هذه السطور يرى فى نفسه القدرة على إصدار حكم فى هذه المسألة الشائكة، ومع ذلك فالأمر المؤكد فى رأيه هو أن وجهة نظر مؤلف الكتاب جديرة بأن تسمع وتؤخذ فى الاعتبار، بوصفها وجهة نظر تحاول الاقتراب من الواقع العنلى فى موضوع أصبح من أقرب الموضوعات إلى قلوب الباحثين والقراء فى الآونة الأخيرة.

بقيت لى كلمة عن الكتاب ومؤلفه وترجمته . أما الكتاب فقد صدر بالإنجليزية بعنوان *The Social History of Art*. وقد أصدرته دار "الفرد نويف Alfred Knopf" فى جزأين، ثم صدر فى طبعة لينة الغلاف فى أربعة أجزاء. فى دار *Vintage* للنشر، عام ١٩٥٧، وأعيد طبعه عام ١٩٥٩، وعلى هذه الطبعة الأخيرة اعتمدنا فى الترجمة. وعلى الرغم من أن النص الإنجليزى مترجم عن الأصل الألمانى، فإن Stanley Godman، يجعله أصلاً قائماً بذاته، لاسيما وقد عاش المؤلف فترة طويلة من حياته فى بلاد ناطقة بالإنجليزية .

وقد ولد المؤلف، أرنولد هاووزر Arnold Hauser، فى المجر، ودرس الأدب وتاريخ الفن فى جامعات يودابست وفيينا وبرلين وباريس على أساتذة كبار. منهم ماكس دفوجاك Max Dvorak، وجورج زمل Georg Simmel وهنرى برجمسون. وجوستاف لانسون Gustave Lanson. وبعد الحرب العالمية الأولى قضى سنتين فى إيطاليا يقوم بأبحاث فى الفن الكلاسيكى والإيطالى. وفى عام ١٩٢١

عاد الدكتور هاوزر إلى برلين لدراسة علمي الاقتصاد والاجتماع على فيرنر زومبارت Werner Sombart وارنست ترولتش E. Troeltsch. وعاش من عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٨ في فيينا، ثم انتقل منذ عام ١٩٣٨ إلى الإقامة في لندن، حيث عكف على إتمام كتاب له عن السينما من وجهة نظر علم الاجتماع، ونشر أبحاثاً قيمة في هذا الموضوع في مجلات أدبية وفنية كبرى. وقد قضى حوالى عشرة أعوام في الإعداد للكتاب الذى نقدم هنا ترجمته، والذى نشر في إنجلترا والولايات المتحدة لأول مرة، عام ١٩٥١^(١).

وأما عن الترجمة العربية التى نقدمها هاهنا، فلست أستطيع أن أخفى أننى، مع استمعاى بترجمة هذا الكتاب الموسوعى الرائع، كنت أعانى فى مواضع معينة، من صعوبات غير هيئة، يمكن إرجاعها إلى سببين رئيسيين: أولهما أن التعبير بالكلمات عن العناصر الفنية، من خطوط وألوان وقوالب وتكوينات، هو فى ذاته عملية شاقة إلى حد بعيد. وعلى الرغم من أن مثل هذا التعبير يظل على الدوام ناقصاً، لأن الكلمة التى تنفذ إلى الذهن تظل عاجزة عن أن توفى العمل الفنى الموجه إلى الحواس وإلى الروح حقه، فإن المؤلف ذاته كان بارعاً فى عملية التعبير هذه كل البراعة، وكان من الطبيعى أن تؤدى براعته هذه إلى تحمل المترجم لمزيد من المسئولية. وثانى هذين السببين أن المصطلحات الفنية، ولاسيما ما يتعلق منها بالفنون التشكيلية، مازالت فقيرة فى اللغة العربية إلى حد مؤسف، ومازالت بعيدة كل البعد عن الاستقرار. وقد حاولت فى هذه الترجمة أن أجتهد بقدر ما استطعت، وتعمدت أن أضح الاصطلاح الأصلى أمام ترجمته الاجتهادية، عند بداية استخدام هذه الترجمة على الأقل. ومع كل ما بذلت من جهد فإننى واثق من أن المتخصص المتعمق سيجد هنا وهناك ما يستحق النقد، وإنى لأعلن منذ الآن ترحيبى الكامل بأى نقد يفيدنى مزيداً من العلم فى هذا الميدان.

د . فؤاد زكريا

القاهرة فى سبتمبر ١٩٦٧م

^(١) هذا الجزء الخاص بحياة المؤلف منقول عن التعريف الوارد فى ظهر غلاف طبعة Vintage التى أشرنا إليها من قبل.

الباب الأول

عصور ما قبل التاريخ

الفصل الأول

العصر الحجري القديم

السحر ونزعة مطابقة الطبيعة

ترجع أسطورة "العصر الذهبي" إلى أزمان سحيقة في القدم. ولسنا ندرى بالضبط ما هو التعليل الذي يستطيع علم الاجتماع أن يقدمه لظاهرة تبجيل الماضي، فقد تكون جذور هذه الظاهرة راجعة إلى التضامن القبلي والعائلي، أو إلى محاولة الطبقات المميزة أن تبني امتيازاتها على أساس الوراثة. وأياً كان الأمر، فإن الشعور بأن ما هو قديم ينبغي أن يكون هو الأفضل، مازال له من القوة ما يجعل مؤرخي الفن وعلماء الآثار لا يحجمون حتى من تزيف التاريخ عندما يحاولون إثبات أن أقرب الأساليب الفنية إلى قلوبهم هو في الوقت ذاته أقدمها عهداً. فبعضهم يعلن أن أقدم مظاهر النشاط الفني هو الفن المبني على مبادئ شكلية، وعلى إضفاء أسلوب زخرفي وطابع مثالي على الحياة، والبعض الآخر يرى أن أقدم هذه المظاهر هو ما يقوم على ترديد الحياة الطبيعية للأشياء والاحتفاظ بها. ويختلف موقفهم بين هذا وذاك تبعاً لنظرتهم إلى الفن، وهل هو وسيلة للسيطرة على الواقع وإخضاعه، أم هو أداة للاستسلام للطبيعة. وبعبارة أخرى، فإن آراءهم الخاصة، التي قد تكون أوتوقراطية محافظة أو تحررية تقدمية، هي التي تجعلهم يمجدون الأشكال الزخرفية الهندسية أو الأشكال المحاكية المطابقة في الفن، على أساس أنها هي الأقدم عهداً^(١). وعلى أية حال فإن الآثار الباقية من الفن البدائي توحى بوضوح تام، وبثقة

(١) هذا التضاد هو الذي يكون أيضاً أساس تلك المناقشة التي تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى علم الآثار، والتي قام فيها "الويس ريجل Alois Riegl" (في كتابه: مشكلات الأسلوب Stilfragen، ١٨٩٣) باختبار رأي "زيمر Semper" القائل أن نشأة الفن تعتمد من روح الصناعات التطبيقية (technics). ذلك لأن "جوتفريد زيمر" يرى (في كتابه "الأسلوب في الفنون التطبيقية والتكوينية Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten") أن الفن لا يبدو أن يكون ناتجاً عرضياً للصناعات الحرفية، وأنه تعبير أصيل عن تلك القوالب الزخرفية الناتجة عن الطابع الفردي للعادة، وعن الوسائل التي تعالج بها والفرض العملي الذي يقصد من الشيء المراد إنتاجه أن يحقته. وفي مقابل هذا الرأي، يؤكد ريجل

أن كل فن، حتى الفن الزخرفي، يرجع إلى أصل محاك للطبيعة، وأن الأشكال ذات التصميم الهندسي ليست هي التي يبدأ بها تاريخ الفن بحال، وإنما هي ظاهرة متأخرة نسبياً، وهي نتاج حسي فني يبلغ بالفعل مستوى رفيعاً، وقد أدت به أبحاثه إلى معارضة النظرية المادية الآلية التي دعا إليها زمير، والتي يسميها هو "نقلاً للداروينية إلى أحد ميادين الحياة الثقافية"، ووضع في مقابلها نظريته الخاصة، المبنية على "الفكر الخالق للفن"، وهي النظرية القائلة أن الأشكال الفنية لا تقتصر على السير وفقاً لما تحتمه المادة الخام والأداة، بل أن وجودها وتحققها إنما يكون في ذلك الصراع الذي يقوم بين "القصد الفني" (Kunstwolle) الهادف، وبين الظروف المادية. والواقع أن الفكرة المنهجية التي يأتي بها رجل هذا، في مناقشته ليدالكتيك الذهني والمادي، ومضمون التعبير ووسيلته، والإرادة ومادة الإرادة، وهي الفكرة التي تعد كلمة أساسية لنظرية زمير، حتى لو لم تكن لفناً تاماً لها - هذه الفكرة تعد ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى نظرية الفن بأسرها.

والحق أن التفكير النظري لمختلف الباحثين في ميدان علم الآثار يمر على الدوام عن انغماسهم إلى إحدى المدرستين الفكرتين المنقسمتين من الوجهة الأيديولوجية. فهناك مجموعة من الباحثين يتجه أفرادها، بحكم كونهم أكاديميين محافظين وأسلطة جامعيين، إلى الربط بين طبيعة الفن وبداياته وبين مبادئ النزعة الزخرفية الهندسية والنزعة الوظيفية التطبيقية (التكنيكية). ومن هؤلاء: "الكسندر كونتس Alexander Conze" في بحث له بعنوان: "تاريخ بدايات الفن اليوناني Zur Gesch. Der Anfänge der griechischen Kunst"، وفي أعمال أكاديمية فيها، ١٨٧٠، ١٨٧٢، وفي أعمال أكاديمية برلين ١٨٩٦، وفي بحث آخر بعنوان "أصل الفن التشكيلي Ursprung der bildenden Kunst". ومنهم أيضاً "يوليوس لانج Julius Langue" (في كتابه: "تصوير الإنسان في الفن اليوناني القديم Darstellungen des Menschen in der Aelteren griech. Kunst"، ١٨٩٩) و"إمانويل لوفى Emmanuel Loewy" (Die Naturwiedergabe in der Aelteren griech. Kunst، ١٩٠٠) و"فلهلم فنت W. Wundt" (مبادئ علم النفس الشعوبي Elemente der Psychologie، ١٩١٢) و"كارل لامبريخ Karl Lamprecht" (تقرير عن مؤتمر برلين لعلم الجمال وعلى الفن العام Bericht ueber den Berliner Kongress fuer Aesthetik und allg. Kunstwiss، ١٩١٢). وإذا كان هؤلاء الباحثون يترفون، مثل لوفى أو كونتس في عهده المتأخر، بأساليب النزعة المطابقة للطبيعة، فإنهم يحاولون مع ذلك أن يقللوا من أهمية هذا الاعتراف بأن يحاولوا إثبات أن آثار النزعة البدائية المطابقة للطبيعة ذاتها تمثل فيها أهم الخصائص الأسلوبية للفن المسمى "بالأرخي archaic" ومن هذه الخصائص، المواجهة frontality والافتقار إلى المنظور والمعمق المكاني، وأسبقية التكوينات الجماعية، وتكامل العناصر التصويرية. وفي مقابل ذلك نجد باحثين آخرين يترفون، دون لحفظ، بأولوية الفن ذي النزعة الواقعية، ويؤكدون الاتجاه "الأرخي unarchaic" فيه على التخصيص، أي أنهم يؤكدون حيويته وطبيعته المطلقة. ومن هؤلاء إرنست جروسه Ernst Groesse ("بدايات الفن Die Anfänge der Kunst"، ١٨٩٤) وسالومون ريناخ Salomon Reinach (سجل للأعمال الفنية في العصر الرابع قبل الميلاد Répertoire de l'art quaternaire، ١٩١٢) - "التحت في أوروبا La Scykotyre en Europe" (مجلة L'Anthropologie، ١٨٩٤، ٧، ٦، هنري بروي Henri Breuil (كهف التاميرا La Caverne d'Altamira، ١٩٠٦ - عصر تصاوير التاميرا L'Age des peintures d'Altamira، ١٩٠٦، Revue prehistorique، المجلد الأول، ص ٢٣٧-٢٤٩)، وكذلك أنباعه: ج. ه. لوكيه G.H. Luquet ("أصول الفن التصويري Les origines de l'art figuré، في مجلة Jahrb. fuer praehist. u. ethnogr. Kunst، ١٩٢٦، ص ١ وما يليها - الفن البدائي L'art primitif

تتزايد بتقديم الأبحاث العلمية، بأن النزعة المطابقة للطبيعة حق الأسبقية، بحيث أن الأخذ بالنظرية القائلة أن الفن البعيد عن الحياة وعن الطبيعة هو الذى كانت له الأولوية قد أصبح أمراً تتزايد صعوبته يوماً بعد يوم^(١).

غير أن أعجب ما فى النزعة المطابقة للطبيعة فى عصور ما قبل التاريخ ليس كونها أقدم من الأسلوب الهندسى، الذى يعطى انطباعاً بالبدائية أقوى بكثير، وإنما كونها تكشف، فى عهدا الغابر، عن جميع المراحل المميزة للتطور الذى مر به الفن فى العصور الحديثة، وكونها مختلفة تماماً عن تلك الظاهرة الفريزية، الجامدة، اللاتاريخية التى وصفها بها الباحثون المفتونون بالفن الهندسى والشكلية البحث. فهذا فن يرتقى من الإخلاص الحرفى للطبيعة، الذى تظل فيه الأشكال الفردية تصور بطريقة فيها جهد وعناية بالتفاصيل، إلى أسلوب أكثر مرونة وتلقاً، يكاد يصل إلى حد الانطباعية (impressionism). وتدل هذه العملية على فهم متزايد للطريقة التى يمكن بها إعطاء الانطباع البصرى النهائى شكلاً يزداد فيه الطابع التصورى، الفورى، الذى يبدو تلقائياً. وترتفع دقة الرسم إلى حد الأداء المعجز الذى يأخذ على عاتقه مهمة السيطرة على مواقف واتجاهات متزايدة الصعوبة، وحركات ولفقات متزايدة السرعة، وتجسيمات وتقاطعات متزايدة الجراً. فهذه النزعة المطابقة

١٩٣٠ - " الواقعية فى العصر الحجري القديم Le réalisme dans l'art paleolithique

مجلة L'Anthropologie، المجلد ٣٣، ص ١٢-٤٨). وهو جولوهر ماير **■** homme fossil
١٩١٦ - التاريخ الأول للبشرية *Urgeschichte der Menschheit* (١٩١٣ - التامير)، (١٩٢٩)،
وهربرت كون *Herbert Kuehn* (الفن والنقلا فى أوروبا فى العصور البدائية *Kunst und Kultur de*
vorzeit Europas، ١٩٢٩ - فن البدائيين primitiven، *Die Kunst der*، ١٩٢٣) وبركت
M.C. Burtkitt ما قبل التاريخ *prehistory*، ١٩٢١ - العصر الحجري القديم *The Old Stone Age*،
١٩٣٣، وجوردون تشايلد *V. Gordon Childe* (الإنسان يصنع ذاته *Man Makes Himself*،
١٩٣٦).

(١) ربما كان موقف آدم فان شلتينا *Adama van Scheltema* (فى كتابه: الفن فى عصرنا البدائى
Die Kunst unserer Vorzeit، ١٩٣٦) هو أصعب المواقف جمعياً، إذ أنه من الناحية الأيديولوجية
واحد من أشد علماء الآثار رجعية، ولكنه فى المسائل المتعلقة بالتحصيل العلمى يتميز بقدر غير قليل من
الكفاءة فى هذا الميدان.

للطبيعة ليست صيغة جامدة وثابتة، وإنما هي شكل حى متحرك، يعالج مشكلة التعبير عن الواقع بأكثر وسائل التعبير تنوعاً، ويؤدى مهمته بدرجات متفاوتة من الإتقان. وهنا نجد أنفسنا إزاء مرحلة تتجاوز الحالة الطبيعية القريزية الفجة بكثير، ومع ذلك فما زال أمامها شوط بعيد لكي تصل إلى حالة التحضر التى تخلق فيها صيغ فنية ثابتة.

ومما يزيد من حيرتنا إزاء هذه الظاهرة التى قد تكون أغرب الظواهر فى تاريخ الفن بأسره، أنه لا توجد أية موازنة بين فن ما قبل التاريخ هذا وبين فن الأطفال أو فن معظم الشعوب البدائية الأقرب عهداً. ذلك لأن تصاوير الأطفال، وكذلك الإنتاج الفنى للشعوب البدائية العاصرة، تتسم بنزعة عقلية، لا حسية: فهى تكشف عما يعرفه الطفل والفنان البدائى، لا عما يراه بالفعل، وهى تقدم للموضوع صورة تتسم بالتركيب النظرى، لا بالطابع العضوى البصرى. وهى تجمع بين المنظور الأمامى والمنظور الجانبي أو المنظور من أعلى، ولا تترك شيئاً مما يمتدنون أنه يستحق أن يعرف عن الموضوع، وتزيد من مقياس ما له أهمية بيولوجية وعملية، بينما تتجاهل كل شيء لا يقوم بدور مباشر فى سياق الموضوع مهما كانت روعته فى ذاته. أما التصاوير المطابقة للطبيعة فى العصر الحجري القديم، فإن الغريب فيها هو أنها تعطينا إنطباعاً بصرياً يبلغ من التلقائية، ومن نقاء الشكل، والتحرر من كل تائق أو قيد عقلى، ما لا نجد له أى نظير فى تاريخ الفن اللاحق إلا عند حلول النزعة الإنطباعية الحديثة. فسيها نكتشف دراسات للحركة تذكرنا بالصور الفوتوغرافية الحديثة. وهى دراسات لا نجد لها نظير إلا فى صور فنان مثل ديجا Degas أو تولوز لوتريك Toulouse-Lautrec، بحيث يبدو للمعين السى لم يدر بها المذهب الإنطباعى أن هذه الصور لابد أن يكون فيها شيء غير معقول أسيء رسمه. ولقد كان لا يزال فى استطاعة مصورى العصر الحجري القديم أن يروا بالمعين المجردة تلك الفوراق اللونية الدقيقة التى لا يستطيع الإنسان الحديث كشفها إلا بمساعدة أدوات علمية معقدة. ولكن هذه المقدرة كانت قد اختفت عند حلول العصر الحجري الحديث، عندما استمىض إلى حد ما عن الطابع المباشر للإحساسات بجمود النزعة التصورية العقلية وثباتها. ومع ذلك فإن فنان العصر الحجري القديم

لم يكن يرسم إلا ما يراه بالفعل، ولم يكن يصور أكثر مما يمكنه أن يلتقطه فى لحظة واحدة محددة وفى لمحة واحدة للموضوع. ولم يكن قد عرف بعد شيئاً عن اللاتجانس البصرى الذى تنقسم به مختلف عناصر الصورة، أو عن الأساليب العقلانية فى التأليف، وعن تلك الخصائص الأسلوبية التى اعتدناها كثيراً فى تصاوير الأطفال وفن الشعوب البدائية، والأهم من ذلك كله أنه لم يكن قد عرف بعد شيئاً عن طريقة تكوين وجه من الشكل الظلى الجانبي (Silhouette in profile) ومن العينين مواجهة. ويبدو أن فن العصر الحجري القديم قد توصل، دون نضال، إلى وحدة الإدراك البصرى التى لم يحققها الفن الحديث إلا بعد صراع دام قرناً كاملاً، ومن المؤكد أنه كان يحسن أساليبه، غير أنه لم يكن يغيرها، وظلت الثنائية بين المنظور وغير المنظور، والمرئى وما هو معروف فحسب، غريبة عنه تمام الغرابة.

فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن؟ أكان تعبيراً عن استمتاع بالحياة يلح على أن يسجل ويردد؟ أم إرضاء لغريزة اللهو والتمتع بالترفيه، والنزوع إلى تغطية المسطحات الخالية بخطوط وأشكال، ونماذج وزخارف؟ أكان ثمرة الفراغ، أم كان له غرض عملى محدد؟ أينبقى أن نرى فيها ملهارة أم أداة، ومخدراً وترفاً أم سلاحاً فى الصراع من أجل العيش؟ إننا نعلم أنه كان فناً لصيادين بدائيين يعيشون فى مستوى اقتصادى طفيلى غير منتج، كان عليهم أن يجمعوا غذائهم أو يلتقطوه، بدلاً من أن ينتجوه بأنفسهم، أهنى أنه كان فناً أنتجه أناس يعيشون- على الأرجح- فى مرحلة الفردية البدائية، وفى أنماط اجتماعية غير مسقرة، تكاد تكون مفتقرة كل الإفتقار إلى التنظيم، أو فى هشائر صغيرة منعزلة، ولم يكونوا يؤمنون بآلهة، ولا بمالم آخر ولا بحياة بعد الموت. ولقد كان من الواضح أن كل شىء، فى عصر الحياة العلمية الخالصة هذا، كان لا يزال يدور حول كسب العيش وحده، وليس هناك ما يبرر القول أن الفن كان يخدم أى غرض آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء. والواقع أن جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لأسلوب سحرى، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضاً اقتصادية مباشرة فحسب. ويبدو أنه لم يكن هناك أى عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالدين، فلم يكن يعرف صلوات ولم يكن يعبد قوى مقدسة. ولم

يكن هناك أى نوع من الإيمان يربطه بموجودات روحية تنتمى إلى عالم آخر، وبالتالي فقد كان يفترق إلى ما وصف بأنه الحد الأدنى من الشروط اللازمة لقيام دين بالمعنى الصحيح^(١) فقد كان أسلوباً فنياً لا أسرار فيه، وكان إجراء يتسم بالروح الواقعية، وكان تطبيقاً موضوعياً لأساليب لا تربطها بالصوفية أو بعقائد الأسرار إلا صلة شديدة الضعف، كنتك التي تربطنا بها عندما نضع مصائد للفيضان، أو نسعد الأرض، أو نتناول دواء. ولقد كانت الصور جزءاً من الجهاز التكنيكي لهذا السحر، إذ كانت هى "المصيدة" التي ينبغي أن تنتهى إليها اللعبة، أو كانت على الأصح المصيدة ومعها الحيوان الذى تم اقتناصه بالفعل - إذ أن الصورة كانت هى التصوير والشئ المصور فى آن واحد، وكانت هى الرغبة وتحقيق الرغبة فى الوقت نفسه. ولقد كان صياد العصر الحجري القديم يعتقد أنه قد استحوز على الشئ ذاته فى الصورة، ويظن أنه قد سيطر على الموضوع عندما يصور الموضوع. وكان يعتقد أن الحيوان الحقيقى يعانى بالفعل من قتل الحيوان الذى تمثله الصورة. فالتمثيل التصويرى لم يكن بالنسبة إلى ذهنه إلا استباقاً للنتيجة المطلوبة.

وكان من المحتم فى اعتقاده أن يقع الحادث الحقيقى فى أعقاب التمثيل السحرى له، أو أن يكون متضمناً فيه بالفعل، إذ أن الاثنين لا يفصل بينهما إلا ذلك الوسيط غير الحقيقى الذى يتألف من مكان وزمان. وعلى ذلك فلم تكن وظيفة الفن أن يكون بديلاً رمزياً على الإطلاق، وإنما كانت هذه الوظيفة متعلقة بالفعل الحقيقى الهادف، ولم يكن الفكر هو الذى يقتل، أو الإيمان هو الذى يحقق المعجزة، وإنما كان الفعل الحقيقى، أى التمثيل التصويرى، أو التصوير على الحيوان فى الصورة، هو الذى يقوم بالسحر.

إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة، كان ينتج حيواناً حقيقياً. ذلك لأن عالم الخيال والصور، ومجال الفن والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح فى نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته، مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى فى إحداهما استمراراً مباشراً، متجانساً، للآخر. وهو يتخذ من الفن نفس الموقف الذى

(١) E.B. Tylor : primitive Culture 1913 ■ P. 424.

اتخذَه ذلك الهنـدى الأحمر المنتمى إلى إقليم سيو Sioux^(١)، الذى تحدث عنه "لـيفى برول Lévy - Bruhl"^(٢)، والذى قال عن باحث رآه يقوم بإعداد رسوم: ((إننى أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيراً من ثيراننا البرية فى كتابه. لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران.))^(٣) والواقع أن النظر إلى مجال الفن هذا على أنه استمرار مباشر للواقع المعتاد لم يختلف أبداً اختفاء تاماً، على الرغم من أن النظرة التى أصبحت سائدة عن الفن فيما بعد هى أنه شيء يوجد فى مقابل الواقع. فهذا الاتجاه الذهنى هو مصدر أسطورة ببجاليون، الذى يقع فى حب تمثال صنعه يديه. وهناك ما يدل على وجود اتجاه مماثل لدى الفنان الصينى أو اليابانى عندما يقوم برسم فرع شجرة أو زهرة، ولا يكون المقصود من الصورة أن تكون تلخيصاً للحياة وتسامياً بها، أو اختصاراً أو تصحيحاً لها، كالأعمال الفنية الغربية، وإنما يكون المقصود منها أن تكون مجرد فرع آخر أو زهرة أخرى تضاف إلى الشجرة الواقعية. كذلك تظهر هذه الفكرة نفسها فى الحكايات والأقاصيص الأسطورية الصينية عن علاقات الفنانين بأعمالهم، والصلة بين الصورة والواقع، والمظهر والوجود، والخيال والحياة. فهذه القصص الأسطورية تروى مثلاً كيف تسير الأشكال المرسومة فى صورة عبر بوابة إلى الريف الحقيقى وإلى الحياة الواقعية. فى كل هذه الأمثلة إذن تتداخل الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، ولا يصبح الاتصال بين المجالين خيالاً داخل نطاق الخيال إلا فى فن العصور التاريخية وحده، على حين أن هذا الاتصال كان فى العصر الحجرى القديم حقيقة بسيطة، ودليلاً على أن الفن يظل فى خدمة الحياة تماماً.

والواقع أن أى تفسير آخر لفن العصر الحجرى القديم، كالتقول أنه صورة زخرفية أو تعبيرية من صور الفن، هو تفسير غير مقبول، تكذبه سلسلة كاملة من

^(١) يطلق هذا الاسم على منطقة داكوتا فى الولايات المتحدة، وعلى قبائل هندية حمراء كانت فى أواسط

الولايات المتحدة وشرقها، ولها لغتها الخاصة التى تعرف بهذا الاسم. (المترجم)

^(٢) لوسيان ليفى برول (١٨٥٧-١٩٣٩) عالم اجتماع فرنسى مشهور تخصص فى دراسة العقلية البدائية. (المترجم)

^(٣) ليفى برول: الوظائف الذهنية للمجتمعات الدنيا Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures، ص ٤٢.

الشواهد- أهمها أن التصاوير كثيراً ما تكون مختبئة في أركان من الكهوف لا يمكن الوصول إليها، ولا يتسرب إليها شعاع من الضوء، أى فى موضع يكون من المستحيل فيه أن تستخدم على أساس أنها "زحارف". كذلك فإن مما ينفذ هذه التفسيرات، أن هذه التصاوير كانت توضع بعضها فوق بعض فى اللوحة الواحدة، مما يؤدى إلى إزالة أى تأثير زخرفى منذ البداية. والأمر المؤكد هو أن الصوريين لم يكونوا مضطرين إلى رسم صورهم الواحدة فوق الأخرى، إذ كان لديهم مكان فسيح. وهذا الوضع للصور بعضها فوق بعض هو ذاته دليل على أن الصور لم تخلق بقصد امتاع العين على الإطلاق، وإنما كانت تحقيقاً لفرض أهم عناصره هو ضرورة وضع الصور فى كهوف معينة وفى أجزاء محددة من الكهوف- ومن الواضح أن هذه البقع المحددة كانت تعد ملائمة بوجه خاص للسحر. فليس من الممكن أن يكون الأمر متعلقاً بغاية زخرفية أو سهل إلى التعبير عن انفعال جمالى ونقله إلى الآخرين، ما دامت الصور كانت متخفية أكثر منها ظاهرة. وكما لاحظ البعض فهناك دافعان مختلفان تستمد منهما الأعمال الفنية: فبعضها ينتج لكى يوجد فحسب، وبعضها ينتج لكى يرى^(١). فالفن الدينى، الذى يخلق تمجيداً لله فحسب، وكذلك، بدرجات متفاوتة، جميع الأعمال الفنية التى يقصد منها أن تزيج عبثاً بجثم على صدر الفنان، هذه الأعمال تشارك فى ذلك التأثير الغامض مع الفن السحري للعصر الحجري القديم. ولا بد أن فنان ذلك العصر، الذى كان هدفه الوحيد هو فعالية السحر، كان يجد رضاء جمالياً معيناً فى عمله، حتى على الرغم من أنه كان ينظر إلى الصفة الجمالية فيه على أنها وسيلة لغاية عملية. وأوضح تعبير عن هذا الموقف هو العلاقة بين المحاكاة والسحر فى الرقصات الدينية للشعوب البدائية. فكما أن اللذة المستمدة من الإيهام illusion والمحاكاة تمتزج، فى هذه الرقصات، مع السلوك الذى يوجهه الباحث الدينى، فكذلك كان الفنان فى عصر ما قبل التاريخ يجد لذة ورضاء فى

(١) والتر بنجامان: "العمل فى عصر نسخة الآلى : Walter Benjamin L'oeuvre d'art a l'époque : reproduction mécanisée de sa Zeitschrift fuer Sozialforschung فى مجلة الخامس، ١٩٣٦، ص ٤٥.

تصوير الحيوانات في أوضاعها المميزة، على الرغم من أنه كان خاضعاً كل الخضوع للهدف السحري من التصوير.

ولا شك أن أقوى دليل على أن هذا الفن كان يستهدف تأثيراً سحرياً لا جمالياً، وذلك من حيث مقصده الواعى على الأقل، هو أن الحيوانات كثيراً ما كانت تمثل في هذه الصور وقد اختزقتها الرماح أو السهام، أو كانت تسد إليها بالفعل مثل هذه الأسلحة بعد انتهاء العمل. ولا يشك أن هذا كان قتلاً للأنموذج يحل محل قتل الأصل. والدليل الأخير على أن الفن في العصر الحجري القديم كان يرتبط بالأعمال السحرية هو أن العدد الأكبر من الصور البشرية المتكررة على هيئة حيوانات كانت تؤدي رقصات سحرية محاكية. ففي هذه الصور- كما في ((تروا فرير(الأشقاء الثلاثة) Troie Freres)) مثلاً- نجد قناعات حيوانية متجمعة لا يمكن أن تفهم إذا لم ننسب إليها مقصداً سحرياً^(١). كذلك فإن الربط بين التصوير في العصر الحجري القديم وبين السحر هو خير وسيلة لتفسير النزعة الواقعية في هذا الفن، ذلك لأن التصوير الذى يرمى إلى خلق نظير للأنموذج- أعنى بديلاً له بالمعنى الصحيح، لا مجرد شيء يشبه إلهه أو يحاكيه أو يشبهه- لا يمكن إلا أن يكون ذا نزعة واقعية. ولقد كان المقصود من الحيوان الذى يراد بعث الحياة فيه بالسحر، هو أن يبدو نظيراً للحيوان الممثل في التصوير- وهذا مالم يكن من الممكن حدوثه إلا إذا كانت النسخة مطابقة بدقة للأصل. والواقع أن الفرض السحري لهذا الفن هو بعينه الذى أرغمه على أن يكون ذا نزعة واقعية. فالصورة التى لم تكن تشبه موضوعها فى شيء لم تكن رديئة فحسب، بل لم يكن لها معنى ولا جدوى.

(١) انظر، فى موضوع تفسير فن العصر الحجري القديم على أنه سحر، كتاب هـ. أوبرماير H. Obermayer المعجم الموسوعي لما قبل التاريخ Reallexion der Vorgesch. ١٩٣٦، المجلد السابع، ص ١٤٥، وكذلك بحثه "التاميرا"، ص ١٩-٢٠، وانظر أيضاً لأوبرماير وكون Kuehn: فن البوشمان Bushman art ١٩٣٠، ص ٥٢- وكون H. Kuehn: الفن والحضارة فيما قبل التاريخ Kunst und Kultur der Vorzeit ٤٥٧-٤٧٥، ويركت M. C. Berkitt ما قبل التاريخ prehistory ص ٢٠٩-٢١٢.

ويفترض الباحثون أن العصر السحري، أى أول عصر لدينا فيه شواهد على وجود أعمال فنية، قد سبقته مرحلة قبل السحرية^(١). ذلك لأن عصر السحر المكتمل النمو، بما فيه من طقوس ثابتة وأسلوب لصنع عجائب السحر تبلور بالفعل في صيغ محددة، لا بد قد مهد له عصر من التجريب والبحث، ومن النشاط العملى الذى يتحسس طريقه فى غير تنظيم. وكان لابد أن تثبت الصيغ السحرية فعاليتها قبل أن يتسنى وضعها فى إطار محدد. ولم يكن من الممكن أن تنتج هذه الصيغ بالتأمل المجرد وحده، بل لابد أنه قد عثر عليها دون بحث واع، وتطورت خطوة فخطوة. والأرجح أن إنسان عصر ما قبل السحر قد توصل إلى الارتباط بين النسخة والأصل عرضاً، ولكن لابد أن هذا الكشف كان له تأثير طاع عليه. ومن الجائز أن كل مجال السحر، الذى يتركز على بديهية مسلم بها هى الاعتماد المتبادل بين الأشياء المتشابهة، يرجع ظهوره فى مبدأ الأمر إلى هذه التجربة.

ونحن نعلم أن هناك فكرتين رئيسيتين أكد الباحثون أنهما الشرطان الأساسيان للفن: وأهمنى بهما فكرة التشابه والمحاكاة، وفكرة إنتاج شيء من لا شيء... أى نفس إمكان قيام الفن الإبداعي ذاته. هاتان الفكرتان ربما كانتا قد ظهرتا فى عصر التجريب والكشف السابق على العصر السحري^(٢). فالأشكال الظلية (Silhouettes) للهد، التى وجدت فى أماكن كثيرة بقرب التصاویر الموجودة فى الكهوف، والتى ظهرت على ما يبدو عن طريق انطباع أياد فعلية، ربما كانت أول ما أعطى الإنسان فكرة الخلق - كما يعبر عنها المصدر اليونانى للفعل Poiein - وجعلته يشعر بأن من الممكن أن يكون شيء مصنوع وبلا حياة، مشابهاً تمام الشبه للأصل الحقيقي الحى. ولا شك أن هذا اللهو المجرد لم تكن له فى البداية صلة على الإطلاق بالفن ولا بالسحر، بل كان لابد أن يصبح أولاً أداة للسحر، وبمدئذ فقط يمكنه أن يصبح شكلاً من أشكال الفن. ذلك لأن الهوة التى تفصل بين انطباعات اليد هذه وأكثر تصویرات الحيوان بدائية فى العصر الحجري القديم هوة

(١) Alfred Vierkandt: "Die Anfänge der Kunst" Globus 1907- K. Beth : Religion und Magie 2nd edit 1927.

(٢) G.H. Luquet : "Les Origines de l'art figuré". IPEK, 1929 .

هائلة إلى أبعد حد. ولما كنا نفتقر كل الافتقار إلى سجلات تثبت أماكن وجود انتقال من الواحد إلى الآخر، فإننا لا نكاد نستطيع أن نفترض وجود تطور مباشر مستمر للأشكال الفنية من أشكال اللهو الخالصة، بل ينبغي أن نستدل على وجود حلقة رابطة بينهما، لها مصدر خارجي - وأغلب الظن أن هذه كانت الوظيفة السحرية للنسخة المطابقة. ومع ذلك فحتى تلك الأشكال المنبعثة عن اللهو، والسابقة على السحر، كانت ذات نزعة طبيعية، محاكاة للواقع، مهما كان طابعها الآلي، ولا يمكن أن تعد بأي حال تعبيراً عن مبدأ زخرفي للنزعة المطابقة للطبيعة.

الفصل الثانى

العصر الحجرى الجديد

حيوية الطبيعة والنزعة الهندسية

ظل الأسلوب الذى يتصف بالنزعة المطابقة للطبيعة سائداً حتى نهاية العصر الحجرى القديم - أى طوال فترة دامت عدة آلاف من السنين، ولم يطرأ تغير حتى حدث الانتقال من العصر الحجرى القديم إلى الجديد، وكان ذلك أول تغير تصميمى فى تاريخ الفن كله.^(*) فعندئذ فقط استسلمت النزعة المطابقة للطبيعة، التى كانت مفتوحة للتجربة بكل اتساعها، لاتجاه إلى التصميم الهندسى المحدود النطاق، وهو اتجاه أصبح الفنان فيه أميل إلى التباعد عن ثراء الواقع التجريبي. فمئذ ذلك الحين لا نجد ذلك التمثيل المطابق للطبيعة، بما فيه من دقة وصبر وإخلاص فى ترديد تفاصيل الموضوع، وإنما نجد بدلاً من ذلك، فى كل الأحوال، علامات رمزية واصطلاحية، تدل على الموضوع ولا تردده، شأنها شأن العلامات الهيروغليفية. وأصبحت مهمة الفن الآن هى أن يحاول بلوغ فكرة الأشياء ومفهومها وجوهرها الباطن، بدلاً من أن يمارس التجربة الفعلية العينية النابضة بالحياة- أى أن يخلق رموزاً لا نسخاً مطابقة للموضوع. فتصاوير العصر الحجرى الجديد لا تكتفى بأن تشير إلى الشكل البشرى بأنموذجين أو ثلاثة نماذج هندسية بسيطة، كخط رأسى مستقيم للجسم مثلاً، ونصف دائرة، أحدهما مفتوح إلى أعلى، والآخر مفتوح إلى أسفل، للذراعين والرجلين، بل يظهر فى تلك النصب الحجرية البدائية المسماة (منهير menhirs،^(**) والتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها صور شخصية مختصرة

(*) سوف نستخدم لفظ "التصميمى"، ومشتقاته، للتعبير عن لفظ stylistic، الذى لا يقصد به الإشارة إلى الأسلوب فحسب، بل يقصد به إبراز جوانب التصميم والشكل المخالف للطبيعة أو المستقبل عنها، ومن هنا كانت النزعة "التصميمية" مضادة للنزعة المطابقة للطبيعة naturalism، لأن الثانية تخضع تماماً للواقع، على حين أن الأولى تؤكد أشكالاً وتصميمات ليست موجودة بصورة مباشرة فى الواقع. (المترجم)

(**) المنهير كلمة مشتقة من اللغة "البريتونية Breton" بمعنى "الحجر الطويل"، وهى أحجار منفردة طويلة مستقيمة، بعضها مصدره طبيعى، وبعضها الآخر أشبه بشواهد القبور، أو على الأصح علامة على وجود

للموتى^(١)، يظهر تجريد شديد معائل في تحديد الأنموذج. فعلى السطح الحجري المستوى لهذه "القبور" نجد أن الرأس، التي تختلف عن الشكل الطبيعي حتى في كونها غير مستديرة، لا تنفصل عن الجسم - أى عن الحجر المستطيل ذاته - إلا بخط، ونجد نقطتين تدلان على العينين، أما الأنف فتضم إما إلى الفم وإما إلى الحاجبين في شكل هندسى بسيط. ويميز الرجل بإضافة أسلحة، والمرأة بنصفي كرة يعبران عن الثديين.

ولقد كان التغير في الأسلوب، الذى يؤدي إلى هذه الأشكال الغنية الكاملة التجريد، راجعاً إلى تحول عام في الثقافة والحضارة ربما كان يمثل أعقق تغير فى تاريخ الجنس البشرى. ذلك لأن البيئة المادية والكيان الروحي لإنسان ما قبل التاريخ قد مرا فى ذلك العصر بتحول بلغ من أهميته أن كل شيء سبق ذلك العصر يبدو أقرب إلى أن يكون حيوانياً غريزياً، وكل شيء تلاحه يبدو نمواً متصلاً هادفاً. هذه الخطوة الثورية الحاسمة هي أن الإنسان لم يعد يعيش حالة على ما تجود به الطبيعة، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومي ويجمعه، وإنما أصبح ينتجه بنفسه. فعندما استأنس الإنسان الحيوانات والنباتات، ورعى الماشية وتعلم الزراعة، بدأ انتصاره على الطبيعة وغزوه لها، وجعل نفسه مستقلاً إلى حد ما عن تقلبات القدر والحظ. وهنا يبدأ عصر تلبية الإنسان للحاجات المادية لحياته بطريقة منظمة، ويبدأ الإنسان فى العمل والاشتغال بتربية الماشية، ويحتزن ما يلزم لحاجاته فى المستقبل، ويستثمر الأنواع الرئسية من رأس المال. وليس من شك فى أن تميز المجتمع إلى فئات وطبقات، وإلى أشخاص ذوى امتيازات وأشخاص معدمين، ومستغلين ومستغلين، قد بدأ أيضاً مع هذه البوادر الأولى - أى امتلاك أرض صالحة للزراعة. وحيوانات مستأنسة، وأدوات ومسؤن غذائية. كذلك بدأ تنظيم العمل، وتقسيم الوظائف، والتميز المهني: إذ بدأ يظهر بالتدريج انفصال بين تربية الماشية وزراعة

المدافن، ومنها ما كان يحدد مولداً مقدساً، إلخ. هي موزعة بين أوروبا وآسيا والفرقيا، ومعظمها يرجع إلى العصر الحجري. وهي تعد أبسط وأول شكل للآثار الحجرية فى العصور البدائية، وبلغ بعضها ارتفاعاً يزيد على ٢٠ متراً. (المترجم)

(١) Karl Schuchardt : Alteuropa, 1926, P. 62 .

الأرض، وبين الإنتاج الأول والصنعة اليدوية، وبين الحرف المتخصصة والمصنوعات المنزلية، وبين اشتغال الذكر واشتغال الأنثى، والفلاحة والدفاع عن الأرض.

ولقد أدى هذا الانتقال من مرحلة جمع الطعام والصيد إلى مرحلة تربية الماشية والزراعة إلى تغيير في إيقاع الحياة بأكملها، لا في مضمونها فحسب. فقد تحولت العشائر الرحل إلى مجتمعات محلية مستقرة، وحلت محل الجماعات المفككة المبعثرة من الوجهة الاجتماعية هيئات اجتماعية منظمة مندمجة محلياً. ولقد كان جوردون تشايلد Gordon Childe على حق كل الحق عندما حذرنا من النظر إلى هذا الانتقال إلى حياة اجتماعية مستقرة على أنه نقطة تحول محددة بدقة، ورأى من جهة أن صياد العصر الحجري القديم ذاته كان يسكن في نفس الكهف أجيالاً عديدة في بعض الأحيان، كما رأى من جهة أخرى أن الاقتصاد الزراعي وتربية الماشية، في عهدهما البدائي، كانا يرتبطان في المراحل الأولى بتغيير دورى لكان الإقامة، إذ أن الحقول والمراعى كانت تستهلك بعد وقت معين^(١). ومع ذلك ينبغي ألا ننسى، أولاً، أن استهلاك التربة قد أصبح بالتدريج أقل حدوداً بتحسين أساليب الزراعة، وثانياً أنه سواء أقصرت المدة التي يقضيها الفلاح وراعى الماشية في مكان واحد أم طالت، فإن العلاقة التي كانت تربطه بمسكنه وبقطعة الأرض التي شعر بارتباطه بها تختلف تماماً من علاقة الصيادين الرحل بها، حتى لو كان هؤلاء الصيادون يدأبون على العودة بانتظام إلى كهوفهم. وأدى هذا الارتباط بين الفلاح ومسكنه إلى ظهور أسلوب للحياة يختلف كل الاختلاف عن تلك الحياة المضطربة غير المستقرة، الشبيهة بحياة القرمصة، التي كان يحياها إنسان العصر الحجري القديم. ذلك لأن الشكل الجديد من أشكال الاقتصاد قد جلب معه قدراً من الاستقرار، عوضاً عن عدم الانتظام الذي كان يتصف به جمع الغذاء والصيد، وبدلاً من الاقتصاد الذي يفترق إلى كل خطوة، والذي كان يعتمد على النهب، وحياة الكفاف من يوم إلى آخر، والعيش من اليد إلى الفم، ظهر الآن اقتصاد مخطط، ينظم مقدماً لفترات طويلة، وينطوى على استعدادات لشتى أنواع الاحتمالات، وأخذ

(١) Gordon Childe : Man Makes Himself, P. 80 .

التطور ينتجه من مرحلة التفكك الاجتماعي والفوضى إلى مرحلة التعاون، ومن "مرحلة البحث الفردي عن الغذاء"^(١) إلى مرحلة الاقتصاد التعاوني الجماعي - وإن لم يكن ذلك بالضرورة اقتصادا مشاعيا - أى إلى مجتمع ذى مصالح مشتركة، ومهام مشتركة، ومشروعات مشتركة، وتطورت الجماعات المنفردة من حالة علاقات القوة غير المنظمة إلى مجتمعات محلية مركزية بدرجات متفاوتة، تحكم بطريقة متجانسة إلى حد ما، ومن حياة بلا مركز، وبلا نظم مستقرة من أى نوع، إلى حياة تدور حول مسكن ومزرعة، وحقل ومرعى، ومستوطن ومعيد .

فى هذه المرحلة أخذت الطقوس الدينية وشعائر العبادة تحل محل السحر. ذلك لأن العصر الحجري القديم كان يمثل مرحلة تتميز بالافتقار التام إلى العبادات الدينية. فقد كان الإنسان ملهًا بالخوف من الموت والجوع، وحاول أن يحمى نفسه من هجمات الأعداء ومن هوائيل الحاجة المادية، ومن الألم والموت، بأعمال سحرية، ولكنه لم يربط الحظ الحسن والشيء الذى يناله بأية قوة وراء الأحداث. ولم يبدأ فى الشعور بأن هناك قوى لديها عقل وتملك القدرة على التحكم فى مصير الإنسان إلا بعد أن بدأ يزرع النباتات ويرعى الماشية. فشعور الإنسان بأن حياته تتوقف على الطقس الملائم والردى، وعلى المطر وصحو الشمس، وعلى البرق والثلوج، وعلى الوباء والمجاعة، وعلى خصوبة الأرض أو افتقارها إلى الخصوبة، وتوافر المراعى أو ندرتها - هذا الشعور قد اقترن بظهور فكرة الجن والأرواح من شتى الأنواع، أى الأرواح الخيرة والشريرة، التى توزع النعم والنقم، وبفكرة المجهول والغامض، والقدرات العليا، والقوى الهائلة، العالية على العالم والخارقة للطبيعة، والتى لا يستطيع الإنسان حيالها شيئا. فالمالم ينقسم نصفين، بل إن الإنسان ذاته يبدو منقسما نصفين. هذه هى مرحلة حيوية الطبيعة animism، وعبادة الأرواح، والإيمان ببقاء النفس، وعبادة الموتى. ومع ذلك فإن العبادة والإيمان كانا مؤديين إلى ظهور الحاجة إلى الأصنام والأحجية والرموز المقدسة، وقرايين النذور، وهدايا المدافن ومبانيها. وظهر عندئذ التمييز بين فن الدين وفن الدنيا، أى بين فن التصور الدينى

(١) Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, P. 27 .

وفن التزيين الدنيوى. فمن جهة نجد آثاراً لأصنام ولفن نحت المقابر، ومن جهة أخرى نجد فنا خزفياً دنيوياً ذا أشكال زخرفية، كان إلى حد ما امتداداً لروح الحرف اليدوية وأساليبها، كما يقول زمير Semper.

إن العالم، بالنسبة إلى نزعة حيوية الطبيعة animism، ينقسم إلى واقع وإلى ما فوق الواقع، وإلى عالم ظاهرى منظور وعالم أرواح غير منظور، وإلى جسم فإن ونفس خالدة. وإن عادات الدفن وطقوسه لتبين بوضوح أن الإنسان فى العصر الحجرى الجديد كان قد بدأ بالفعل ينظر إلى النفس على أنها جوهر منفصل عن الجسم. ولو رجعنا إلى النظرة السحرية إلى العالم لوجدناها واحدية، تنظر إلى الواقع على أنه نسيج بسيط، واتصال متماسك لا ينقطع، أما حيوية الطبيعة فهي اتجاه ثنائى، يكون من معرفته ومعتقداته مذهباً يقول بعالمين. وعلى حين أن السحر ذو نزعة حسية، يتعلق بما هو عيى، فإن المذهب الحيوى روحانى مبال إلى التجريد. وبينما يتركز الفكر، فى الحالة الأولى، على الحياة فى هذا العالم، فإنه فى الحالة الثانية يتركز على الحياة المقبلة. وهذا هو السبب الرئيسى الذى جعل فن العصر الحجرى القديم يردد أشياء مطابقة للحياة والواقع، على حين أن فن العصر الحجرى الجديد يضع فى مقابل الواقع التجريبي المعتاد عالماً أعلى مصمماً تصميماً مثالياً^(١). غير أن هذه هى بداية عملية اصطباغ الفن بالصبغة العقلية: أى الاستعاضة عن الصور والأشكال العينية بعلامات ورموز وتجريدات واختصارات وأنماط هامة وعلامات اصطلاحية، وكبت الظواهر والتجارب المباشرة بالفكر والتفسير، والتأكيد والمبالغة، والتشويه والتخريف. فلم يعد العمل الفنى مجرد تمثيل لشيء مادى، وإنما أصبح تمثيلاً لفكرة، ولم يعد مجرد تذكّر، وإنما أصبح استبصاراً، وبعبارة أخرى فقد حلت العناصر الفكرية غير الحسية فى خيال الفنان محل العناصر الحسية اللاعقلية. وهكذا تحولت الصورة بالتدرج إلى لغة رمزية تتخذ شكلاً تمثيلاً،

(١) عالم هربرت كون H. Kuehn بالتفصيل علاقة الفن بالتقابل بين النظرة إلى العالم على أساس السحر، والنظرة إليه على أساس حيوية الطبيعة، وذلك فى كتابه "الفن والثقافة فى فجر البشرية" Kunst und Kultur der Vorzeit. ١٩٢٩.

وتضائل الثراء التصويرى Pictorial حتى أصبح اختزالاً غير تصويرى أو يكاد أن يكون غير تصويرى.

والواقع أن تغير الأسلوب فى العصر الحجرى الجديد يرجع ، آخر الأمر ، إلى عاملين : أولهما الانتقال من الاقتصاد الطفيلى ، الاستهلاكى البحت ، لدى المشتغلين بالصيد والتقاط الغذاء ، إلى الاقتصاد الإنتاجى البناء لدى مربي الماشية وزارعى الأرض ، وثانيهما الاستعاضة عن النظرة الواحدة ، التى يسودها السحر ، إلى العالم ، بفلسفة ثنائية الغزوة ، هى فلسفة حيوية الطبيعة — أى بنظرة إلى العالم تتوقف هى ذاتها على النوع الجديد من الاقتصاد. ذلك لأن مصور العصر الحجرى القديم كان صيادا ، ولذا كان يهتم عليه أن يكون دقيق الملاحظة ، وأن يتمكن من معرفة الحيوانات وخواصها ، وبيئاتها وهجراتها ، من أبسط الآثار والروائح التى تتركها هذه الحيوانات ، وكان لابد له من عين نفاذة تدرك أوجه الشبه والاختلاف بسهولة ، وإذن حادة تميز العلاقات والأصوات عن بعد ، أى أنه كان من الضروري أن تتجه حواسه كلها إلى الخارج نحو الواقع العينى الملموس. وهذا الاتجاه ذاته ، وتلك الصفات نفسها ، ضرورة للنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن أيضًا. أما فلاح العصر الحجرى الجديد فلم تعد به حاجة إلى حواس الصياد الحادة ، ولذا فإن حساسيته وقدراته على الملاحظة قد تدهورت ، وظهرت لديه مواهب أخرى — أهمها موهبة التجريد والتفكير العقلى — أصبحت لها أهمية فى وسائل الإنتاج وكذلك فى فنه الذى أضحت نزعته شكلية ، تصميمية ، شديدة التركيز. والواقع أن أهم الفوارق بين هذا الفن وبين النزعة الواقعية هو أنه لا يمثل الواقع على أنه صورة متصلة من التجانس التام ، بل على أنه مواجهة بين عالمين. فهو فى نزوعه الشكلى يخالف المظهر المعتاد للأشياء ، ولا يعمود محاكاةً للطبيعة ، وإنما يصبح معادياً لها ، وهو لا يشكل إضافة جديدة إلى الواقع ، وإنما يضع فى مقابله أنموذجاً مستقلاً خاصاً به. والحق أن تلك الثنائية التى ظهرت فى العالم مع عقيدة حيوية الطبيعة ، ووجدت منذ ذلك الحين تعبيراً عنها فى مئات المذاهب الفلسفية ، هى التى يعبر عنها هذا التقابل بين الفكر والواقع ، والنفس والبدن ، والروح والشكل ، وهو التقابل الذى أصبح جزءاً لا يتجزأ من مفهوم الفن عندنا. فعلى الرغم من أنه قد تأتى من آن لآخر

فترات يحل فيها أحد هذه العوامل المتعارضة محل الآخر، فإن التوتر بينهما يترك أثره فى كل عصر من عصور الفن الغربى - تستوى فى ذلك العصور التى تسودها النزعة الشكلية الدقيقة، وتلك التى تسودها النزعة الواقعية .

وبحلول العصر الحجري الجديد، بدأ الأسلوب الشكلي، القائم على الزخرف الهندسى، يدخل فترة طويلة من السيادة المطلقة على نحو لم يبلغه فيما بعد أى اتجاه آخر فى الفن - ولأسيما الاتجاه الشكلي ذاته - خلال العصور التاريخية التالية على الإطلاق. ذلك لأن هذا الأسلوب يسود عصر البرونز والحديد كله، والعصور الشرقية القديمة واليونانية القديمة، باستثناء الفن الكريتى الموقينائى Cretan Mycenaean ، أى أنه يسود فترة من التاريخ العالمى تمتد من سنة ٥٠٠٠ إلى سنة ٥٠٠ ق. م. على وجه التقريب، وهى فترة زمنية تبدو جميع أساليب الفن التالية قصيرة الأجل بالنسبة إليها، كما أن الأسلوبين الهندسى والكلاسيكى اللاحقين يبدوان مجرد مرحلتين عابرتين إذا ما قورنا بها. ولكن ما هو العامل الذى أدى إلى أن تظل هذه النظرة إلى الفن، التى تتحكم فيها مبادئ الشكل المجرد بكل دقة، سائدة طوال هذا الوقت؟ وكيف استطاعت أن تظل قائمة على الرغم من تعاقب النظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؟ الواقع أن النظرة الموحدة إلى الفن، خلال الفترة التى سادها الأسلوب الهندسى، تتماشى مع صفة اجتماعية موحدة مثلها، كان لها تأثير حاسم فى ذلك العصر بأكمله، على الرغم من وجود اختلافات فردية - وأهمى بها الاتجاه إلى تنظيم الاقتصاد بطريقة متجانسة، وإلى نوع أوتوقراطى من أنواع الحكم. واتخاذ موقف كهنوتى فى المجتمع بأكمله، وهو موقف تسوده العبادة والدين. ويختلف عن طريقة حياة الصيادين التى ظلت تفتقر إلى التنظيم، والتى كانت حياة بدو تنسم بنزعة فردية بدائية، كما يختلف عن الحياة الاجتماعية التى عاشتها البورجوازية القديمة والحديثة، والتى كانت حياة تسودها نزعة فردية واعية. مبنية على فكرة المنافسة. فلقد كانت نظرة مجتمع الصيد الطبقي، الذى يعيش أفراده يوما بيوم. نظرة دينامية ذات نزعة فوضوية، وبالمثل كان فنه مكرسا لتوسيع نطاق التجربة والامتداد بها وتنويعها. أما نظرة طبقة الفلاحين المنتجة. التى تستهدف ضمان وسائل الإنتاج والمحافظة عليها، فهى نظرة سكونية محافظة. وأساليبها فى الحياة لا شخصية جامدة، وبالتالي فإن أنواع الفن عندها تقليدية لا

تتغير. والواقع أن من الطبيعي تماما أن تظهر، إلى جانب أساليب العمل التي سادت مجتمعات الفلاحين، والتي هي في أساسها جماعية وتقليدية، أشكال ثابتة، جامدة، مستقرة في جميع ميادين الحياة الثقافية. ولقد كان هورنرز Hoernes من أوائل من أكدوا الطابع المحافظ العنيد "الذي يتميز به أسلوب طبقة الفلاحين الدنيا ذاته، مثلما تتميز به طبيعتها الاقتصادية"^(١). كما أن جورردون تشايلد، حين يصف هذه الروح، يشير إلى حقيقة تسترعي الانتباه، هي أن أواني قرية تنتمي إلى العصر الحجري الجديد قد وجدت كلها متشابهة^(٢). وتظل الثقافة الرييفية للفلاحين، التي تسير في تطور مستقل عن الحياة الاقتصادية غير المستقرة للمدن، تلتزم أنماط الحياة الدقيقة التنظيم، التي يتوارثها جيل بعد جيل، بل أن فن الفلاحين في العصور الحديثة يكشف عن سمات معينة مازالت ترتبط بالأسلوب الهندسي في عصور ما قبل التاريخ.

وكان لابد من وجود مراحل وسطى يتحقق بها انتقال الأسلوب من النزعة المطابقة للطبيعة في العصر الحجري القديم إلى النزعة الهندسية في العصر الحجري الجديد. فحتى في عصر أسلوب النزعة المطابقة للطبيعة ذاته، نجد إلى جانب النزعة السائدة في جنوب فرنسا وشمال أسبانيا، والتي تسير في اتجاه "الانطباعية" (impressionism)، مجموعة من المصور في شرق أسبانيا، أقرب إلى الطابع التعبيري (expressionism) منها إلى الانطباعي. إذ يبدو أن منتجي هذه الأعمال قد ركزوا انتباههم كله في الحركات الجسمية وديناميتها، وأرادوا أن يعبروا عنها بطريقة أعمق وأقدر على الإيحاء، فتعمدوا تشويه أبعاد الأطراف، ورسوموا أرجلا ذات طول مضحك، وأجزاء عليا للجسم نحيفة إلى حد مستحيل، وأذرعاً مشوهة، ومفاصل في غير موضعها. ومع ذلك فإن هذه النزعة التعبيرية ليست أكثر تضادا مع النزعة الواقعية من أية نزعة تعبيرية أخرى متأخرة وكل ما في الأمر هو أن الإفراط في التأكيد وتبسيط السمات عن طريق المبالغة يمهّد الطريق للأسلوب التصميمي

(١) H. Hoernes – O. Menghin : Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 3rd edit., P. 90 .

(٢) Gordon Childe, Op. cit., P. 109 .

والتخطيطي أكثر مما تمهده له الأبعاد والأشكال التي تتسم بأنها صحيحة صحة مطلقة. غير أن التبسيط التدريجي للخطوط الخارجية وتمييطها، وهي الصفة التي لاحظ هنري بـروى Henri Breuil وجودها في المرحلة الأخيرة للتطور في العصر الحجري القديم، والتي عرفها بأنها "صبيغ للأشكال الطبيعية بصيغة تقليدية"^(١)، تمثل أول انتقال حقيقي إلى النزعة الهندسية في العصر الحجري الجديد. وهو يقدم إلينا وصفا للعملية التي يزداد خلالها الإهمال في أداء الرسوم المطابقة للطبيعة، وبتزايد التجريد والجمود الشكلي والنزعة التصميمية فيها بإطراد، ويميني على أساس هذه الملاحظة نظريته القائلة بتطور الأشكال الهندسية من النزعة المطابقة للطبيعة، وهي عملية يجوز أنها قد سارت دون أي انقطاع داخلي، ومع ذلك فلم يكن من الممكن أن تحدث مستقلة عن الظروف الخارجية. ويتخذ الاتجاه التخطيطي اتجاهين: فهو من جهة يستهدف البحث عن أشكال للاتصال والتعبير تتميز بأنها واضحة يسهل فهمها، وهو من جهة أخرى يخلق أنواعا بسيطة جذابة من الزخارف. وهكذا فإننا نشهد بالفعل، عند نهاية العصر الحجري القديم، تطور الأشكال الرئيسية الثلاثة للتمثيل التصويري: المحاكي imitative، والإخباري informative، والزخرفي decorative - أي بعبارة أخرى، الشابهة المطابقة للطبيعة، والعلامة الكتابية التصويرية، والزخرف التجريدي.

ولقد كانت الأشكال الانتقالية من النزعة المطابقة للطبيعة إلى النزعة الهندسية تناظر المراحل الوسطى التي أدت إلى الانتقال من الاقتصاد الاستغلال إلى الاقتصاد الإنتاجي. وأغلب الظن أن البوادر الأولى للزراعة وتربية الماشية قد ظهرت حتى في قبائل معينة تحترف الصيد، نتيجة لحرصها على حفظ الثمار والمحافظة على الحيوانات المستأنسة - وربما الحيوانات المقدسة فيما بعد^(٢). ولم يكن هذا التغير انقلاباً مفاجئاً لا في الفن ولا في الاقتصاد، بل لابد أنه قد حدث بالتدريج

(١) Henri Breuil : 'Stylisation des dessins à l'âge du renne', L'Anthropologie, 1906, VIII, PP. 125 II - C.E.M.C. Burkitt : "The Old Stone Age", PP. 170-3 .

(٢) Heinrich Schurtz : "Die Anfänge des Landbesitzes". Zeitschr. Fuer Sozialwiss, III, 1900.

فى كلا المجالين. ولا بد أن الظواهر الانتقالية فى كلا الميدانين كان كل منها يعتمد على الآخر على نفس النحو الذى كانت فيه النزعة المطابقة للطبيعة تعتمد على الصيد الطفيلى، من جهة، والنزعة الهندسية تعتمد على الزراعة الإنتاجية من جهة أخرى. وبهذه المناسبة فإننا نجد فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى للأجناس البدائية الحديثة حالة مشابهة، تؤدى بنا إلى القول بأن هذه العلاقة أنموذج يتكرر على الدوام. فالبوشمن، وهم صيادون رحل شأنهم شأن إنسان العصر الحجرى القديم، يمرون بمرحلة التطور التى أطلقنا عليها اسم "البحث الفردى عن الغذاء"، فليست لديهم معرفة بمعنى التعاون الاجتماعى، ولا يؤمنون بأرواح أوجن، وإنما يركزون اهتمامهم على ممارسة السحر. وهم ينتجون فنا ذا نزعة مطابقة للطبيعة يشبه التصوير فى العصر الحجرى القديم إلى حد يدعو إلى الدهشة. كذلك فإن زنوج ساحل إفريقيا الغربية، الذين يمارسون الزراعة الإنتاجية، لديهم نزعة شكلية صارمة، ولديهم فن تجريدى، ذو تصميم هندسى، مشابه لفن إنسان العصر الحجرى الجديد^(١).

ولا يكاد يكون من الممكن أن يقال عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لهذين الأسلوبين أكثر وأوضح من أن النزعة المطابقة للطبيعة ترتبط بأنماط اجتماعية ذات اتجاه فردانى وفوضوى، وينتج عن الافتقار إلى التراث، وإلى التقاليد الثابتة، وبموقف دنىوى صرف، على حين أن النزعة الهندسية ترتبط باتجاه إلى التجانس فى التنظيم، وينظم مستقرة، وبمنظرة إلى الحياة يوجهها الدين إلى حد بعيد. على أن أى شيء يقال بالإضافة إلى مجرد التصرّح بهذه العلاقات، لا بد أن يكون فى معظم الأحيان مبنيًا على الخلط والفوضى. وهناك أيضًا مفاهيم غامضة كهذه يركز عليها ذلك الارتباط الذى حاول فلهم هاوزنشتين Wilhelm Hausenstein أن يقيمه بين الأسلوب الهندسى والأسلوب الشيوعى الذى كانت

(١) Cf. H. Obermaier – H. Kuehn : Bushman Art – H. Kuehn : Die Kunst der Primitiven. – Herbert Read : Art and Society, 1936 – L. Adam : Primitive Art, 1940 .

تتبعه "الديمقراطيات الزراعية"^(١). فهو يجد في كلتا الظاهرتين نزعة تسلطية، تتجه إلى المساواة والتخطيط، ومع ذلك فاته أن هذه المفاهيم لا يكون لها نفس المعنى في هذين الميدانين المتميزين، ميدان الفن وميدان المجتمع، وأن النظر إلى هذه المفاهيم بطريقة مرنة يؤدي من جهة إلى الربط بين نفس الأسلوب وبين أشكال اجتماعية مختلفة كل الاختلاف، كما يؤدي من جهة أخرى إلى الربط بين نفس النظام الاجتماعي وأشد الأساليب الفنية تبايناً. فالعنى السياسي المقصود بكلمة "تسلطى authoritarian" يمكن أن ينطبق على أنظمة المجتمع الاشتراكية فضلاً عن الإقطاعية وفضلاً عن الشيوعية، على حين أن حدود الأسلوب الهندسى أضيق بكثير، فهي لا تشمل فن المدينيات الأوتوقراطية كله، ناهيك بفن الاشتراكية. وبالمثل فإن مفهوم "المساواة" يكون، عند استخدامه في مجال المجتمع، أضيق نطاقاً منه عند استخدامه في مجال الفن. فهو من وجهة النظر الاجتماعية السياسية يقابل شتى أنواع المبادئ الأوتوقراطية، أما في ميدان الفن، حيث لا يكون له إلا معنى ما يعلو على الشخصية وما هو مضاد للفردية، فإنه يمكن أن يساير نظاماً اجتماعية شديدة التباين، ومع ذلك فإن أقل الاتجاهات تمثيلاً معه هي الروح الديمقراطية والاشتراكية. فإذا انتقلنا إلى لفظ "التخطيط" وجدنا أنه لا توجد، آخر الأمر، علاقة مباشرة بين التخطيط الاجتماعي والتخطيط الفني. ذلك لأن التخطيط الذى يعنى استبعاد المنافسة الحرة غير المنظمة في المجال الاقتصادى، والتخطيط الذى يدل على التنفيذ الدقيق التنظيم لخطّة فنية تحدد مقدماً بأدق تفاصيلها، لا يمكن أن تكون بينهما إلا علاقة مجازية على أقصى تقدير، أما في ذاتهما فإنهما يمثلان مبدئين مختلفان اختلافاً مطلقاً. ومن الممكن جداً أن نتصور سيادة فن ذى نزعة شكلية فردية فى اقتصاد ومجتمع مخطط. والحق أنه لا يكاد يكون هناك ما هو أخطر على التفسير الاجتماعى للبناءات الحضارية من هذا الخلط، الذى يسهل تعرض المرء للوقوع فيه. إذ ليس أيسر من إيجاد ارتباطات براقية بين مختلف أساليب الفن والأنماط الاجتماعية التى تسود فى أى عصر بعينه، دون أن تكون هذه

(١) Wilhelm Hausenstein : Bild und Gemeinschaft, 1920. "Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst", in "Archiv fuer Sozialwiss. und Sozialpolitik", vol. 36, 1913.

الارتباطات مبنية إلا على مجاز بحث، كما أنه ليس هناك ما هو أكثر إغراء من
اللباهة بوضع مثل هذه التشبيهات الجريئة. غير أن هذه شراك تنصب للحقيقة، لا
تقل خطورة عن تلك الأوهام التي عددها "بيكن"، ومن الممكن جداً أن تندرج في
قائمة التحذيرات التي وضعها، تحت اسم "أوهام الخلط والاشتراك اللفظي" *idola*
aequivocationis.^(٦)

^(٦) يشير المؤلف هنا إلى أوهام بيكن المشهورة (*idola*)، وهي أوهام الجنى والكهف والمرح والسوق، التي
تمثل أهم أنواع الأخطاء التي يقع فيها الفكر البشرى على مستوى الأفراد والجماعات. (المترجم).

الفصل الثالث

الفنان بوصفه ساحرًا وكاهنًا

الفن بوصفه مهنة وحرفة منزلية

كان خالقو رسوم الحيوانات فى العصر الحجري القديم، على الأرجح، صيادين "محترفين"، وهو استنتاج يكاد يصل إلى مرتبة اليقين المطلق، نظرًا إلى ما نلمسه لديهم من معرفة دقيقة بالحيوانات. وليس من المحتمل أن عملهم "كفنانين" أو أى اسم آخر كان يطلق عليهم، كان يؤدي إلى إعفائهم من واجبات البحث عن الغذاء^(١). غير أن هناك شواهد معينة تؤدي قطعًا إلى الاعتقاد بأنه قد بدأ يظهر بالفعل نوع من التمايز المهني - وإن كان ذلك ربما قد اقتصر على هذا الميدان وحده. فإذا نظرنا إلى تصوير الحيوانات - كما نفترض - على أنه كان يخدم بالفعل أغراض السحر، فلن يكاد يكون هناك هندئذ مجال للشك فى أن الأشخاص الذين كانوا قادرين على إنتاج هذه الأعمال كانوا يعملون فى الوقت ذاته موهوبين بقوة سحرية، وكانوا نتيجة لذلك يقابلون باحترام خاص، فأصبح لهم مركز جلب لهم امتيازات معينة، وحرروهم - جزئيًا على الأقل - من أعباء البحث عن الغذاء. وبهذه المناسبة فإن الأسلوب الفنى المرفه المحكم للصور التى رسمت فى العصر الحجري القديم، هو شاهد على أن هذه أعمال لم يقم بها هواة، وإنما قام بها أخصائيو مدرّبون قضا وقتًا غير قصير من حياتهم يتعلمون فنهم ويمارسونه، وكانوا طبقة من المحترفين قائمة بذاتها. بل أن العثور على "تخطيطات" و"مسودات"، و"رسوم تلاميذ" مصححة، إلى جانب الصور الأخرى الباقية، يؤدي إلى الاعتقاد بأن من المحتمل جدًا أن يكون قد وجد فى ذلك العصر نشاط تعليمي منظم، له مدارسه

^(١)Cf. Fr. M. Heichelheim : Wirtschaftsgeschichte des Altertums, 1938, PP. 23-4.

ومعلومه واتجاهاته وتقاليدته المحلية^(١). وهكذا يبدو أن الفنان الساحر كان أول مثل للتخصص وتقسيم العمل.

وعلى أية حال فهو قد انبثق من بين صفوف المجموع غير المتميز، إلى جانب الساحر العادي والطبيب، بوصفه أول "المحترفين"، ولما كان يمتلك مواهب خاصة، فقد كان هو الذى مهد الطريق لظهور طبقة الكهنة الحقيقية، التى لن يقتصر ادعاؤها، عندما تظهر فيما بعد، على أن لديها قدرات ومعارف غير عادية، بل ستزعم أن لديها نوعاً من القداسة، وستمتنع عن أداء جميع الأعمال العادية. ومع ذلك فحتى الإغفاء الجزئى لطبقة واحدة من مهام البحث المباشر عن الغذاء هو دليل على وجود أوضاع متقدمة نسبياً، إذ أنه يعنى أن لدى هذا المجتمع من الوسائل ما يتيح له أن يتحمل هذا الترف، وأعنى به وجود الأخصائيين فيه. والواقع أن النظرية القائلة بأن للثروة قدرة على النهوض بالفن، تصدق تمامًا على تلك الأوضاع التى كان الإنسان فيها لا يزال يعتمد على سد المطالب اليومية لمعيشته. فوجود أعمال فنية فى مرحلة التطور هذه هو فى واقع الأمر علامة على وجود نوع من الوفرة فى وسائل المعيش، وعلى تحرر نسبي من الانشغال المباشر بالحصول على الغذاء. غير أن من المستحيل تطبيق هذه النظرية على الأوضاع الأكثر تقدماً إلا بشروط معينة، إذ أنه حتى وإن كان من الصحيح أن إمكان وجود مصورين ونحاتين هو فى ذاته دليل على وجود قدر معين من الوفرة المادية، لابد أن يكون المجتمع على استعداد لاقتسامه مع هؤلاء الإخصائيين "غير المنتجين"، فإن من الواجب ألا يطبق الهدأ على طريقة ذلك العلم الاجتماعى البدائى، الذى يجعل العصور الذهبية للفن مقترنة - ببساطة - بمهود الازدهار الاقتصادى.

والأرجح أن النشاط الفنى فى العصر الحجري الجديد قد انتقل، بعد التفرقة بين فن دينى وفن دنيوى، إلى أيدي فئتين متباينتين. والأمر الذى يكاد يكون مؤكداً هو أن الرجال وحدهم، والسحرة والكهنة قبل غيرهم، هم الذين كان يعهد إليهم بمهام الفن المتعلق ببناء القبور ونحت الأصنام، فضلاً عن أداء الرقصات

^(١)H. Obermaier : Urgeschichte der Menschheit, 1931, P. 209 - M.C. Burkitt : The Old Stone Age, PP. 215 - 216 .

الدينية، التي أصبحت الآن الفن الرئيسى فى عصر حيوية الطبيعة animism - هذا إذا جاز للمرء أن يطبق نتائج البحث الأنثروبولوجى على الأوضاع السائدة فى عصر ما قبل التاريخ^(١).

أما الفن الديهوى، الذى أصبح الآن يقتصر على الخوف، وكان عليه أن يحل مشكلات زخرفية فحسب، فقد عهد به كله على الأرجح إلى النساء، ويجوز أنه كان يؤلف جزءاً من الأعمال المنزلية. ويربط هورتز بين الطابع الهندسى لفن العصر الحجري الجديد بأسره وبين العنصر الأنثوى. فهو يعتقد أن "الأسلوب الهندسى هو قبل كل شيء أسلوب نسائى، فهو نسائى فى طابعه، وهو فى الوقت ذاته يحمل طابع الدقة والتنظيم"^(٢). وقد تكون هذه الملاحظة صائبة، غير أن التفسير مبنى على نوع من الخلط فهو يقول فى موضع آخر "أن الزخرف الهندسى يبدو أكثر ملاءمة لروح المرأة، التى تتميز بأنها أقرب إلى الطابع المنزل، وبأنها تميل بشدة إلى التنسيق، وتتصف فى الوقت ذاته بالحرص المتطرف، منه إلى روح الرجل. ولو نظرنا إليه من الزاوية الجمالية المحضة لكان نوعاً من الفن يتصف بصفة القيمة والجمود وضيق الأفق الشديد، على الرغم من كل ما فيه من ترف وبريق، ولكنه فى هذه الحدود صحى وفعال، يسر العين بفضل الجهد الذى يتهدى فيه، والروح الزخرفية الظاهرية التى يتسم بها، والتى هى تعبير عن الروح النسائية فى الفن"^(٣). والحق أن المرء لو سمح لنفسه باستخدام مثل هذه الطريقة المجازية فى التعبير، لاستطاع أن يربط - بنفس القوة - بين الأسلوب الهندسى والروح الصارمة المهالة إلى السيطرة عند الرجل.

ويمكن القول أن استيعاب الصناعات المنزلية والحرف المنزلية النسائية لجزء من النشاط الفنى، أى اندماج النشاط الفنى بأنواع أخرى من النشاط، هو مظهر من مظاهر التأخر إذا ما تأملناه من وجهة نظر تقسيم العمل والتمايز المهنى. ذلك لأن أقصى ما أصبح الآن موجوداً هو انقسام وظيفى بين الجنسين، لا بين الطبقات

^(١)Hoernes - Menghin, Op. cit., ■ 524 .

^(٢)Ibid., P. 108 .

^(٣)Ibid., P. 40 .

المهنية. وعلى ذلك، فعلى الرغم من أن المذنبات الزراعية تشجع التخصص بوجه عام، فإنها تضع حدياً مؤقتاً لوجود طبقة الفنانين المحترفين. ويكتمل هذا التحول إذا علمنا أن مظاهر النشاط الفنى التى أصبحت تمارس بوصفها نشاطاً جانبياً، لا تقتصر على تلك التى تمارسها النساء، بل أصبحت تمتد أيضاً إلى تلك التى ظل الرجال يحتفظون بها. صحيح أن كل نشاط فى ميدان الصنائع - مع احتمال استثناء فن صناعة الأسلحة - كان فى هذه المرحلة نشاطاً "جانبياً" من هذا النوع^(١)، ولكن من الواجب ألا ننسى أن الإنتاج الفنى، على خلاف كل الأنواع الأخرى للعمل اليدوى، كان قد سار فى طريق مستقل منذ عهد بعيد، ولم يصبح عملاً يمارسه هواة فى أوقات فراغهم إلا فى الوقت الذى نتحدث عنه. وأنه لمن الصعب أن نقرر إن كانت نهاية طبقة الفنانين المستقلة هى أحد الأسباب التى أدت إلى تبسيط الأشكال الفنية وصبغها بصبغة تخطيطية، أم هى نتيجة لهذا التبسيط والتخطيط. ومن المؤكد أن الأسلوب الهندسى، بما فيه من وحدات بسيطة تقليدية، لا يقتضى أى نوع من التدريب الدقيق الذى يقتضيه أسلوب الغزعة المطابقة للطبيعة، ولكن ينبغى أن نلاحظ من جهة أخرى أن روح الهواية التى يجعلها هذا الأسلوب ممكنة ربما كانت تسهم بالكثير فى تبسيط الأشكال الفنية.

ومن المعروف أن الزراعة والرعى يؤديان إلى استمتاع الإنسان بفترات طويلة من الفراغ. فالعمل فى المزارع يقتصر على مواسم معينة، والشتاء طويل، وهو يتيح فترات طويلة للراحة من العمل. ومن هنا فإن فن العصر الحجري الجديد يحمل طابع "الفن الرفيع"، ليس فقط لأن أشكاله اللاشخصية التقليدية تتماشى مع الروح الريفية المحافظة، بل أيضاً لأنه نحتاج لوقت الفراغ هذا. ومع ذلك فإنه بعيد كل البعد عن أن يكون فى الوقت ذاته "فناً شعبياً"، كفن الفلاحين اليوم. وهو على أية حال لا يكون فناً شعبياً مادام التمايز فى طبقات متباينة داخل المجتمعات الريفية لم يكن قد اكتمل بعد - إذ أن "الفن الشعبى" لا يكون له معنى، كما قال البعض. إلا فى مقابل "فن الطبقة الحاكمة"، أما فن جمهور الناس الذى لم ينقسم بعد إلى

©Fr. M. Heichelheim, Op. cit., PP. 82-3.

”طبقات حاكمة وطبقات خادمة، وطبقات عليا مترفعة وأخرى دنيا متواضعة“ فلا يمكن أن يوصف بأنه ”فن شعبي“ وذلك على الأقل لأنه لا يوجد أى نوع آخر من الفن على الإطلاق^(١). كما أن فن الفلاحين فى العصر الحجري الجديد لم يعد ”فنا شعبيا“ بعد أن تحقق هذا التمايز، لأن الأعمال التى تخلقها الفنون الجميلة أصبحت عندئذ مخصصة للطبقة العليا المالكة، وأصبحت هذه الطبقة – أى نساؤها عادة – هى التى تؤديها. فعندما تجلس بنيلوبى Penelope إلى المغزل إلى جانب وصيفاتها، تظل هى، إلى حد ما، المرأة الرشيقة الغنية، وورثة الفن النسائي فى العصر الحجري الجديد. ذلك لأن العمل اليدوى ، الذى أصبح محتقرا فيما بعد، كان لا يزال يعد فى ذلك العصر نشاطا شريفاً إلى أبعد حد، وذلك على الأقل بقدر ما كانت النساء يقمن به فى البيت .

والواقع أن للأعمال الفنية الباقية من عصر ما قبل التاريخ أهمية فائقة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن – لا لأنها كانت بالصادفة معتمدة بدرجة أكبر على الظروف الاجتماعية، بل لأنها تتيح لنا أن ندرك العلاقات بين الأنماط الاجتماعية وبين نوع الفن السائد بصورة أوضح مما يتيح لنا فن العصور اللاحقة. فطوال تاريخ الفن لا نجد على الإطلاق ما يلقى من الضوء على الارتباط بين تغير الأسلوب الفنى والتغير المقترن به فى الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، بقدر ما يلقى الانتقال من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري المتأخر. ففى ثقافات ما قبل التاريخ تظهر علامات تأثرها بالأحوال الاجتماعية بصورة أوضح مما تظهر عليه فى الثقافات المتأخرة، حيث تستمر أنواع كانت قد أصبحت متحجرة جزئيا، وتظل تتوارث من المرحلة السابقة، وتمتزج فى كثير من الأحيان مع الأنواع الجديدة التى لازالت تحتفظ بجمهوريتها، دون أن يكون من الممكن التمييز بينها. فكلما ارتفع مستوى الثقافة التى ندرس فنها، ازداد تعقد شبكة العلاقات وغموض الأصل الاجتماعى الذى ترتبط به. وكلما ازدادت، فى عصر ما، عظمه فن معين، أو أسلوب معين، أو نوع معين، ازداد طول الفترات التى يسير فيها التطور وفقاً لقوانين داخلية

(١) Hoernes – Menghin, P. 580 .

مستقلة خاصة به، دون تأثر بالتقلبات الخارجية. وكلما طالت هذه المراحل المستقلة، ازدادت صعوبة إيجاد تفسير اجتماعي للعناصر المنفردة في ذلك الكل المعقد الذي يكونه النوع الفني موضوع البحث. وعلى ذلك فإن العصر الذي يعقب العصر الحجري مباشرة، والذي تتحول فيه الثقافات الريفية إلى ثقافات حضرية أكثر دينامية، مبنية على التجارة والصناعة، يكشف عن بناء يبلغ من التعقد النسبي حدا لا يتسنى معه إيجاد تفسير اجتماعي مرضى إلى حد بعيد لظواهر معينة. ففي هذا العصر أصبح الفن الهندسي الزخرفي موطد الدعائم إلى حد يكاد يستحيل معه اقتلاعه من جذوره، ويظل هو السائد، دون أن يكون ذلك على ما يبدو راجعاً إلى سبب اجتماعي محدد. أما حين يظل كل شيء مرتبطاً مباشرة بالحياة الفعلية، كما هي الحال في عصور ما قبل التاريخ، وحين لا تكون هناك أنواع مستقلة، أو فروق في المبدأ بين القديم والجديد، وبين التراث القديم والعصر الجديد، فعندئذ يكون التفسير الاجتماعي للظواهر الثقافية بسيطاً نسبياً، ومجدياً إلى حد بعيد.

الباب الثانى

الثقافات الحضرية فى الشرق القديم

الفصل الأول

العناصر السكونية والحركية

فى فن الشرق القديم

كانت نهاية العصر الحجري الجديد مؤذنة بإعادة توجيه الحياة على نحو لا يقل شمولاً عن ذلك الذى حدث فى بدايته، وبثورة فى الاقتصاد ونظم المجتمع لا تكاد تقل عن تلك التى حدثت فى مطلعها. وفى بداية ذلك العصر كان مظهر التحول هو الانتقال من الاستهلاك المجرد إلى الإنتاج، ومن الفردية البدائية إلى التعاون، أما فى نهايته فقد أصبح مظهر التحول هو بداية التجارة والحرف اليدوية المستقلة، وظهور المدن والأسواق، وتجمع السكان وتمايزهم. وفى كلتا الحالتين تتمثل لنا صورة تغير كامل، وإن كان حدوث هذا التغير يتخذ فى الحالتين صورة تحول متدرج أكثر مما يتخذ صورة انقلاب مفاجئ. وفى معظم النظم والعادات السائدة فى عالم الشرق القديم، نجد أن الأنواع الأوتوقراطية من الحكومات، والاحتفاظ الجزئى بالاقتصاد الطبعى، وتغلغل العقائد الدينية فى الحياة اليومية، والاتجاه الشكلى الدقيق فى الفن - وهى كلها عادات وتقاليد متخلفة من العصر الحجري الجديد - تستمر جنباً إلى جنب مع أسلوب الحياة الحضري الجديد. وفى مصر والعراق واصل الفلاحون حياتهم الخاصة التى تحددت معالمها تقليدياً، على نحو مستقل عن صخب المدينة واضطرابها، وذلك فى مستوطناتها القروية، وفى إطار اقتصادها المنزلة. وعلى الرغم من أن تأثيرها ظل فى تضاؤل مستمر، فإن روح تقاليدها مازالت ملحوظة حتى فى آخر وأعلى مظاهر الثقافات الحضرية الشديدة التعقيد فى هذه البلدان.

وأوضح المظاهر التى تعبر عن التغير الحاسم فى أسلوب الحياة الجديد، هو أن الإنتاج الأول لم يعد هو الحرفية الرئيسية، الأكثر تقدمية من الوجهة التاريخية، وإنما أصبح الآن يخدم التجارة والحرف اليدوية. وأدى ازدياد الثروة، وتراكم الأرض

الصالحة للزراعة وكميات الغذاء الوفيرة فى أمد قليلة نسبيا، إلى خلق حاجات جديدة أكثر إلحاحًا وتنوعًا، للمنتجات الحرفية، كما أدى إلى مزيد من تقسيم العمل. فانبثق، من البيئة المنزلية المزخرفة، والحلى، وأصبح إخصائيًا يرتزق من حرفته. ولم يعد صانع هذه المنتجات هو الساحر الملهم، أو أحدًا من أفراد العائلة لا يتميز إلا ببراعته اليدوية، وإنما أصبح صانعًا حرفيًا ينحت التماثيل ويرسم الصور ويشكل الأواني، مثلما يصنع فهره الفئوس والأحذية، ولم يكن له من الاحترام ما يزهّد على ما للحداد أو الحداء. ولا شك فى أن الاكتمال الحرفى للعمل الفنى، والسيطرة الأكيدة على المادة الصعبة، والدقة التامة فى الأداء، وهى الصفات التى تلاحظ بوجه خاص فى مصر القديمة^(١)، فى مقابل عدم الاكتراث الذى يرجع إلى الهواية أو ما يشبه العبقرية فى الفن الأسبق عهدًا، إنما هو نتيجة للتخصص المهنى للفنان، ولحياة المدينة بما فيها من منافسة متزايدة بين قوى متعارضة، ولتكوين صفة مختارة من العارفين بأسرار الفن، الخبيرين بأصوله، فى المراكز الثقافية بالمدينة، وفى مقار المعابد والبلاط الملكى.

إن المدينة تتميز بتركيز السكان، وبوجود مؤثرات عقلية ناجمة عن الاتصال الوثيق بين مختلف مستويات المجتمع، وبتقلب أسواقها، وبروح مضادة للتراث، تتحكم فيها الطبيعة الخاصة للسوق، كما تتميز بتجارها الخارجية، واتصال تجارها بالبلدان والشعوب الأجنبية، وباقتصاد نقدى كان بطبيعة الحال بسيطاً فى البداية، وبسرعة تحرك الثروة فيها نتيجة لطبيعة الاقتصاد النقدى. وقد كان من المحتم أن يكون للمدينة، نتيجة لكل هذه الصفات، تأثير ثورى فى كل ميدان من ميادين الحياة الثقافية، وأن تؤدى إلى ظهور أسلوب فى الفن أكثر دينامية وفردية، وأكثر تحرراً من تأثير الأشكال والأنماط القديمة، بالقياس إلى النزعة الهندسية فى العصر الحجري الجديد. وكل ما أدت إليه النزعة المحافظة المشهورة فى فن الشرق القديم، وهى النزعة التى بالغ فيها الكثيرون بإفراط، وكذلك بطه التطور الكامل لهذا الفن، وطول مدة كل واحد من اتجاهاته، هو أنها حدثت من التأثير التركىزى

^(١)Cl. Ludwig Curtius : Die Antike Kunst, I, 1923, P. 71 .

لأساليب الحياة الحضرية الجديدة، ولكنها لم تبطل هذا التأثير. ذلك لأن المرء لو قارن اتجاه الفن المصرى بتلك الأحوال التى كانت فيها "كل أوانى القرية متشابهة"، ولم يكن من الممكن فيها التعبير عن المراحل المتميزة للتطور الثقافى إلا من خلال ألوف الأسنين، فإن المرء يشعر عندئذ بظواهر أسلوبية كثيرا ما نفوتنا الاختلافات بين إحداها والأخرى، لا لشيء إلا لكونها قريبة هنا، مما يزيد من صعوبة التفرقة بين خصائصها الممهزة. غير أن المرء يشوه الماهية الباطنة لهذا الفن لو حاول أن يستخلصه كله من مبدأ واحد، وأن يغفل هذه الحقيقة، وهى أنه يحمل فى ذاته استقطاباً بين السكونى والحركى، والمحافظ والتقدمى، والشكلى والبحث والاتجاهات التى تقضى على الشكلية. ولا يمكن أن يفهم المرء هذا الفن فهماً صحيحاً إلا إذا أحس بالقوى الحية للفردية التجريبية والنزعة الطبيعية التوسعية من وراء الأشكال التقليدية الجامدة، وهى قوى تنبثق من النظرة الحضرية إلى الحياة، وتقضى على الحضارة الجامدة التى سادت فى العصر الحجري الجديد. ومع ذلك لا ينبغي أبداً أن يؤدي هذا الانطباع بالمرء إلى الإقلال من قيمة الروح المحافظة التى كان لها تأثيرها فى تاريخ الشرق القديم. ذلك لأن النزعة الشكلية التخطيطية لثقافة الفلاحين فى العصر الحجري الجديد قد ظلت تمارس تأثيرها، بل تنتج فروعا دائمة التجدد للنمط القديم. والأهم من ذلك أن القوى الاجتماعية الغالبة - وأهمها القصر الملكى والكهنوت - قد أسهمت، خلال المراحل الأولى على الأقل من العصر الشرقى القديم، فى المحافظة على الوضع القائم، وعلى الأشكال التقليدية للفن والعبادة بقدر الإمكان.

ولقد كان الفنان فى ذلك المجتمع مضطراً إلى العمل فى ظروف من القهر لو طبقنا عليها النظريات الجمالية التحررية الحديثة، لاستحال أساساً إنجاز أى عمل ثقافى أصيل منذ البداية. ومع ذلك فإن بعضاً من أروع الأعمال الفنية قد ظهرت هنا، فى الشرق القديم، على وجه التحديد، وذلك فى ظل أقصى ضغط يمكن تصوره، مما يثبت أنه لا توجد علاقة مباشرة بين الحرية الشخصية للفنان وبين القيمة الجمالية لأعماله. ذلك لأن من الحقائق التى ينبغي الاعتراف بها أن كل مقصد للفنان ينبغي أن يشق طريقه من خلال شبكة شديدة الإحكام. فكل عمل فنى

ينتج بفضل التوتر بين سلسلة من المقاصد وسلسلة من العوامل التي تقاوم تحقيق هذه المقاصد - أعني توترًا بين عوامل مقاومة مثل عدم السماح بموضوعات معينة، ومظاهر التعصب الاجتماعي، وسوء الحكم لدى الجماهير، وبين المقاصد التي إما أن تكون قد استوعبت بالفعل عوامل المقاومة هذه، وإما أن تقف في وجهها صراحة ودون موارد. فإذا كانت عوامل المقاومة في اتجاه معين مما يستحيل التغلب عليه، فمعتدئ تتحول ملكة الابتكار لدى الفنان وقدرته على التعبير إلى هدف لا يمتدح طريقة شيء، ولكنه نادرًا ما يكون لديه مجرد الشعور بأن العمل الذي أنجزه يديل للعمل الحقيقي. وحتى في أشد الديمقراطيات تحررًا نجد أن الفنان لا يتحرك بحرية وانطلاق كاملين. فهناك عوامل لا حصر لها، خارجة عن نطاق فنه، تعمل على تقييد حريته حتى في مجتمع كهذا. وقد يكون للاختلاف في مقدار الحرية أهمية عظمى بالنسبة إليه شخصيًا، أما من حيث المبدأ فليس ثمة فارق بين الأوامر الفاشية لحاكم مطلق، وبين تقاليد النظام الاجتماعي، حتى لو كان ذلك النظام شديد التحرر. ولو كانت القوة في ذاتها مضادة لروح الفن، لما أمكن أن تنشأ الأعمال الفنية الرائعة إلا في حالة من الفوضى الكاملة. ولكن الواقع أن الشروط التي تتوقف عليها الطبيعة الجمالية لعمل ما تتجاوز نطاق التقابل بين الحرية والقهر السياسيين. ومعنى ذلك إنه إذا كانت وجهة النظر القوضية على خطأ، فإن الموقف المتطرف الآخر لا يقل عنها خطأ، وأعني به افتراض أن القيود التي تحد من حرية الفنان في الحركة هي في ذاتها نافعة مثمرة، وأن حرية الفنان الحديث هي المسؤولة بالتالي عن هيوب الفن الحديث، وأن من الواجب فرض القهر والقيود بطريقة مصطنعة على أساس أنها هي الضمانات المزمومة لظهور فن له "أسلوب" بالمعنى الصحيح.

الفصل الثانى

مركز الفنان ..

وتنظيم الإنتاج الفنى

كان الكهنة والحكام هم أول من استخدموا الفنانين، وظلوا لفترة طويلة ينفردون باستخدامهم . وكانت أهم "الورش" الفنية التى يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقع فى المعابد وقصور الأمراء. فى هذه "الورش" كان الفنانون يعملون إما بوصفهم متطوعين وإما بوصفهم عبيدا مدى الحياة. وفى هذه الظروف أنجز أعظم وأروع قدر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر . فعندما تكدست الأرض لأول مرة، كان ذلك فى أيدى المحاربين واللصوص، والغزاة والمغتصبين والزعماء والأمراء، ومن الجائز جدًا أن أول ملكية تدار بطريقة منظمة هى الإقطاعات الزراعية الخاصة بالمعابد - أى ملكيات الآلهة التى أقامها الأمراء وأدارها الكهنة. وعلى ذلك فإن من المرجح إلى حد بعيد أن يكون الكهنة أول من استخدموا الفنانين بانتظام، وأول من كلفوهم بأعمال، أما الملوك فكل ما فعلوه هو أنهم حذوا حذوهم فحسب. ولقد كان فن الشرق القديم مقتصرًا أولاً - باستثناء الصناعة المنزلية - على أداء الأعمال التى يطلبها هؤلاء السادة. وكان الجزء الأكبر من الإنتاج الفنى فى ذلك العصر مؤلفاً من هدايا نذرت للآلهة، ونصب تذكارية للملوك، ومن متطلبات عبادة الآلهة أو الحاكم، ومن أدوات الدعاية التى تهدف إما إلى الإشادة بالخالدين وإما إلى تخليد ذكرى من يمثلونهم على الأرض. وكان الكهنة والأسر المالكة معاً جزءاً من نظام كهنوتى واحد، كما كانت هناك صفة واحدة تجمع بين المهام التى كانوا يكلفون الفنان بها، أصنى مهام ضمان الخلاص لأرواحهم وتخليد ذكراهم - هذه الصفة هى الأساس الذى ارتكز عليه كل دين بدائى، وهى عبادة الموتى. وكان الكهنة والملوك معاً يطلبون إلى الفنان أن يمثلهم بصورة فيها وقار، وجلال، ورفعة، ويشجعون الفنان أن يظل سكونياً محافظاً فى نظرتة إلى

الأمر، ويرغمونه على خدمة أغراضهم المحافظة. وهكذا كانوا مما يفعلون كل ما فى طاقتهم من أجل منع التجديد فى الفن، والحيولة دون قيام أى نوع من الإصلاح، إذ كانوا يخشون حدوث أى تغيير فى النظام القائم، ويعلمون أن لقواعد الفن التقليدية من القداسة والعصمة ما للمعتقدات الدينية وأنواع العبادة التقليدية. ولقد سمح الكهنة للملوك بأن يعدوا آلهة، كيما يجتذبوهم إلى نطاق سلطتهم الخاصة، ومن جهة أخرى سمح الملوك ببناء المعابد للآلهة والكهنة لكى يزدوا من شهرتهم الخاصة. فكلما الطرفين كان يود أن يفيد من نفوذ الآخر، وكلاهما كان يريد أن ينتفع من الفنان فى الصراع من أجل المحافظة على السلطة الملكية أو الكهنوتية. فى مثل هذه الظروف كان قيام فن مستقل، يخلق بدوافع جمالية خالصة، ولأغراض جمالية خالصة، أمراً لا يقل استحالة عنه فى عصر ما قبل التاريخ. فلم تكن الأعمال الفنية، كالأثار المنحوتة أو صور الحائط، قد خلقت لذاتها، ولما فيها من جمال. ولم يكن الفنان يكلف بالنحت لكى توضع تماثيله فى مقدمة المعابد وفى السوق، كما هى الحال فى العصر الكلاسيكى القديم أو فى عصر النهضة، بل كان معظمها ينصب الأهوار المظلمة للمعبود، وفى أعماق القبور^(١).

ولابد لنا أن نفترض أن مهنة الفنان أصبحت متميزة بدرجة تكفى لكى يرتزق منها صاحبها منذ وقت مبكر إلى حد ما فى تاريخ مصر القديمة، إذ أن الطلب على الصور التى تمثل الأشخاص والحوادث، وعلى الأعمال الفنية المرتبطة بالمدفن، كان ملجأ إلى حد بعيد فى مصر منذ أبعد العصور. فغير أن دور الفن بوصفه تابعا خاضعا قد تأكد بقدر من القوة، واندماجه فى المهام العملية قد بلغ درجة من الاكتمال، اختفى معها شخص الفنان ذاته اختفاء يكاد يكون تاما وراء عمله الفنى. فقد ظل المصور والنحات صانعين مجهولين، لا يظهران شخصيتهما الخاصة على أى نحو. فأسماء الفنانين التى نعرفها من مصر القديمة قليلة جداً، ولما كان كبار الفنانين لا يقومون بالتوقيع على أعمالهم^(٢)، فإن من المستحيل أن نربط بين هذه

(١) J.H.B. Breasted : A History of Egypt, 1909, P. 102 .

(٢) A. Erman : Life in Ancient Egypt, 1894, P. 414 .

الأسماء القليلة ذاتها وبين أية مجموعة محددة من الأعمال الفنية^(١). صحيح أن لدينا صوراً لورش النحاتين - من "تل العمارنة" بوجه خاص - بل أن لدينا صورة لنحات يعمل في تمثال للملكة "تي" يمكن التعرف عليه^(٢)، غير أن شخص الفنان، وانتساب الأعمال الفنية الموجودة إليه، يظل في كل الحالات أمراً مشكوكاً فيه. فإذا كانت الصور المرسومة على جدار قبر تمثل في بعض الأحيان مصوراً أو نحاتاً، وتحدد اسمه، فلنا أن نفترض أن الفنان كان يهدف إلى تخليد ذاته^(٣)، ولكن ليس هذا أمراً مؤكداً كل التأكيد، فضلاً عن أننا لا نستطيع أن نجنى فائدة كبيرة من هذه المعلومات، نظراً إلى ندرة التفاصيل الأخرى المتعلقة بتاريخ الفن المصري. بل أن هذه الصور الشخصية لا تعطينا أية معلومات شافية عن رأى الفنان في نفسه وقيمة عمله. فمن الصعب أن نحدد ما إذا كان الواجب تفسيرها على أنها مجرد محاولة من الفنان لتسجيل عمله اليومي المألوف، أم أن الفنان كان كالمملوك وكبار شخصيات الملكة مدفوعاً بالرغبة في تحقيق الخلود لأذكراه، ولو في ظل ذكرى هؤلاء العظماء، فأراد أن يشهد لنفسه أثراً يضمن له حياة دائمة في ذاكرة الناس.

ومن الصحيح أننا نعرف أسماء كبار المعماريين وكبار النحاتين في مصر، وأنهم قد منحوا مظاهر خاصة من التكريم الاجتماعي بوصفهم من كبار موظفي البلاط، غير أن الفنان ظل على وجه الإجمال صانعاً حرفياً لا يتميز بشيء، وأقصى ما كان يناله من التقدير راجع إلى صفته كصانع، لا إلى شخصيته في ذاتها. ففي مثل هذا العصر كان من المستحيل تماماً تصور فكرة مثل فكرة لسنج عن "رافاييل بلا يدين". ولم يكن من الممكن التحدث عن حد فاصل بين العمل الذهني والعمل اليدوي إلا في حالة العماري الكبير، أما النحات والمصور فلم يكونا إلا عاملين يدويين. وتقدم إلينا الكتب المدرسية للكتبة المتعلمين أوضح فكرة عن المركز الاجتماعي الثانوي للفنان في مصر فهي تتحدث بازدياد عن مهنة الفنان

^(١)Roeder : "Aegyptische Kunst". In Max Ebert's "Reallexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 168.

^(٢)Ludwig Borchardt : Der Portraetkopf der Koenigin Teje, 1911.

^(٣)A. Erman, Loc. Cit.

الوضيعة^(١). فمركز الصور والنحات لا يبدو مشرقاً إذا ما قورن بمركز هؤلاء الكتبة، ولا سيما في الفترات الأولى من التاريخ المصري. وما ذلك إلا مظهر لانحطاط قيمة الفنون بالقياس إلى الأدب. وهى الظاهرة المألوفة تماماً فى تاريخ العصر الكلاسيكى القديم. فهنا، فى الشرق القديم، نجد ارتباطاً أوثق حتى مما نجده لدى اليونان والرومان، بين المركز الاجتماعى وبين تلك الفكرة البدائية عن مكانة الناس، التى ترى فى العمل الهدوى أمراً غير مشرف. وعلى أية حال فإن الاحترام الذى كان يقابل به الفنان كان يزداد بازدياد التقدم العام. ففي "الملكة الجديدة" نجد بالفعل كثيراً من الفنانين ينتمون إلى الطبقات الاجتماعية العليا، كما نجد أن بعض الأسر تظل تتوارث مهنة الفنان جيلاً بعد جيل دون انقطاع، وهو أمر يمكن أن يعد فى ذاته مظهراً لتقدم نسبي فى الوعي الطبقي^(٢). وعلى الرغم من ذلك فإن الدور الذى كان الفنان يقوم به فى حياة المجتمع ظل ثانوياً إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن بالوظيفة المفترضة لدى الفنان الساحر فى عصور ما قبل التاريخ.

ولقد كانت "الورش" الفنية للمعابد والقصور هى أعظم الورش وأهمها، ولكنها لم تكن الوحيدة، فقد وجدت منشآت كهذه أيضاً فى الإقطاعيات الخاصة الكبيرة، وفى أسواق المدن الكبيرة^(٣). وكانت هذه الأخيرة تجمع بين عدة ورش صغيرة مستقلة، لا يشتغل فيها إلا عمال أحرار، على خلاف المؤلف فى المعبد والقصور وداخل الأسر الإقطاعية. وكان الغرض من هذا الإدماج هو من جهة تيسير التعاون بين مختلف الصنائع، ومن جهة أخرى إنتاج السلع وبيعها فى نفس المكان، لتحقيق الاستقلال عن التاجر^(٤). ففي ورش المعبد والقصر، والورش الخاصة، كان الصانع يشتغلون فى إطار منزلى مقفل على ذاته ومكتف بذاته، لا يختلف عن الإطار المنزلى الريفى فى العصر الحجري الجديد إلا فى كونه أكبر كثيراً، ومبنيهاً على استغلال عمل أشخاص غريباء، وعلى السخرة فى كثير من الأحيان، أما من

^(١)Ibid.

^(٢)Cf. Th. Veblen : The Theory of the Leisure Class, 1899, III : "Conspicuous Leisure".

^(٣)S.R.K. Glanville : Daily Life in Ancient Egypt, 1930, P. 33.

^(٤)Max Weber : Wirtschaftsgeschichte, 1932, P. 147 .

حيث التركيب ذاته فلم يكن هناك فارق أساسي بين الاثنين. أما نظام السوق، بما فيه من فصل بين العمل في الورش وبين المنزل، فكان على خلاف النظامين السابقين، تحديداً ثورياً. إذ أنه ينطوي على اليوادر الأولى للصناعة المستقلة، التي تنتج السلع بطريقة منظمة، ولا تعود تقتصر على تلبية الطلبات التي تكلف بها من آن لآخر، وإنما يجرى العمل فيها على أساس أنها نشاط مهني صرف من جهة، وتنتج سلعها للسوق الحرة من جهة أخرى. فهذا النظام قد أدى إلى تحويل منتج السلعة الأولية إلى حامل مدوى، بل أدى أيضاً إلى إبعاده عن الإطار المنزلى الضيق. وهناك نظام آخر كانت له نفس النتيجة، وكان على الأرجح مماثلاً في قدمه لنظام السوق، هو نظام الإنتاج الخارجى، الذى ظل بمقتضاه العامل فى بيته، ولكنه كان منفصل روحياً عن البيت لأنه يشتغل لعمل، لا لنفسه. وعلى هذا النحو يقضى على مبدأ الاقتصاد المنزلى، الذى يهتم فيه الإنتاج على الحاجات الداخلية المباشرة.

وخلال هذا التطور أخذ الرجل بالتدرج يستحوذ حتى على تلك الأعمال اليدوية والفنية التى كانت من قبل وفقاً على المرأة، كصناعة المنتجات الخزفية والمنسوجات^(١). وقد لاحظ هيرودوت، مندهشاً، أن الرجال فى مصر، وإن كانوا عمالاً مسخرين، يجلسون أمام الأنوال، غير أن هذه الظاهرة إنما كانت متمشية مع الاتجاه العام للتطور، الذى أدى آخر الأمر إلى جعل الحرف اليدوية وفقاً على الرجال. ولم يكن ذلك تعبيراً عن استبعاد الرجال - كما فى قصة هرقل Heracles فى منزل أومفال Omphale^(٢) - وإنما كان تعبيراً عن انفصال الحرف اليدوية عن المنزل. وتزايد صعوبة استخدام الأدوات المستعملة فيها.

ولقد كانت "الورش" الكبرى الملحقة بقصور الملوك والمعابد، مدارس لتدريب صغار الفنانين. ومن المألوف النظر إلى الورش الملحقة بالمعابد بوجه خاص على أنها

(١) Cf. W.M. Flinders Petrie : Social Life in Ancient Egypt, 1923, P. 27.

(٢) "تروى الأساطير اليونانية أن النبوءة قد فرصت على هرقل أن يعمل ثلاث سنوات لدى سيدد دينا للملك "يوريتوس Eurytus"، فاشتغل فى خدمة الملكة "أومفال"، ملكة ليديا، حيث استبعد بأن أرغم على ارتداء ملابس النساء والعمل أمام المعزل، على حين أن الملكة ارتدت حلد الأسد وامسكت بالعضاء اللذين كانا خاصين به. (المترجم)

كانت أهم وسائل نقل التراث - غير أن هذا افتراض لا يلقي قبولاً عاماً، مثلما كان الشك يتطرق أحياناً إلى الفكرة العامة القائلة أن نظام الكهنوت كان له تأثير رئيسي في ممارسة الفنون^(١). وعلى أية حال فإن الأهمية التعليمية لورشة معينة كانت تزداد كلما استطاعت أن تحتفظ بتراتها مدة أطول، والأرجح أن بعض ورش المعابد كانت في هذا الصدد متفوقة على ورش القصور، على الرغم من أن القصر من جهة أخرى، كان يستطيع - بوصفه المركز العقلي للبلاد - أن يمارس نوعاً من الدكتاتورية في الأمور المتعلقة بالذوق. وبهذه المناسبة فإن ممارسة الفن، سواء في ورش المعبد أو في ورش القصر، كانت تتميز دائماً بطابع أكاديمي مدرسي واحد. فلا بد أنه كان هناك نظام يشرف عليه عدد قليل من المراكز فحسب، بدليل أنه قد وجدت منذ البداية قواعد ملزمة للجميع، ونماذج تسرى على الجميع، وأساليب متجانسة في العمل. وقد أدى هذا التراث الأكاديمي، الذي كان متزمناً ضيق الأفق إلى حد ما، إلى ظهور عدد كبير من الفواتج الفنية الضئيلة القيمة من ناحية، ولكنه أدى من ناحية أخرى إلى ضمان ذلك المستوى المتوسط الذي كان في عمومه مرتفعاً، والذي هو الصفة المميزة للفن المصري^(٢). ومما يدل على مدى العناية والمهارة التربوية التي كان المصريون يبدونها في تعليم الجيل الناشئ من الفنانين، أن المواد التعليمية ذاتها قد حفظت، ومن أمثلتها قوالب الجص من الطيعة، والنماذج التشرحية لمختلف أجزاء الجسم، التي تستخدم في أهراض التعلم، والأهم من ذلك كله، تلك النماذج المعروضة التي تبين للتلاميذ تطور العمل الفني في مختلف مراحل إنتاجه.

ولقد بلغ تنظيم العمل الفني، واستخدام المساعدين والانتفاع منهم بطرق متنوعة، والتخصص في القدرات الفردية والجمع بينها - بلغ ذلك كله حداً من التطور الرفيع في مصر يذكر المرء على نحو ما، بالأساليب المستخدمة في ورش الكاتدرائيات بالمصور الوسطى، ويتفوق، في نواح معينة، على كل نشاط فني لاحق منظم على أسس فردية. فقد كان الهدف من التطور، منذ البداية، هو الوصول إلى نوع من التوحيد لمعايير الإنتاج، وكان هذا الاتجاه مرتبطاً منذ البداية بالعمل اليومي

(١) H. Schaefer : Von Aegyptischen Kunst, 1930, 3rd edit., P. 59.

(٢) Ibid., P. 68.

للورشة وكان الترشيح المتدرج للعمليات الحرفية هو أهم العوامل التي أدت إلى صيغ الأساليب الفنية بصيغة متكافئة وبتزايد الطلب، نمت عادة العمل على أساس تخطيطات ونماذج وأنماط موحدة، وظهر أسلوب فني يكاد يكون آلياً في نمطيته، أتاح تركيب موضوعات مختلفة من مجرد الجمع بين وحدات متجانسة منفصلة^(١) وبطبيعة الحال فإن تطبيق هذه الأساليب الترشيحية على الإنتاج الفني لم يكن ممكناً إلا لأنه كان من المألوف تكليف الفنان بنفس العمل مراراً وتكراراً، وطلب نفس هدايا النذور منه، ونفس الأصنام، ونفس الآثار التذكارية على القبور، ونفس النوع من الصور الملكية واللوحات التي تصور الأشخاص. ونظراً إلى أن أصالة الموضوع لم تكن تلقى أبداً تقديراً كبيراً في مصر، بل كانت في الواقع محرمة بصورة عامة، فإن مطمح الفنان بأسره كان مركزاً في دقة الأداء وانضباطه، وهو ما يظهر بصورة واضحة حتى في الأعمال الأقل أهمية، مما يعوض الافتقار إلى الاهتمام بالاختراع والتحمس له. كذلك فإن الحرص على أن تكون اللمسات النهائية للعمل الفني ناصعة مصقولة يفسر لنا السبب في قلة إنتاج الورش المصرية نسبياً، على الرغم من النظام الترشيدي المستخدم فيها. وكان من العوامل التي فوّشت حدوداً ضيقة على الإنتاج منذ البداية، ميل النحاتين إلى الأعمال الحجرية، التي يترك فيها للمساعدين التخطيط الأولى للشكل العام من كتلة الحجارة، بينما يحتفظ الأستاذ لنفسه بالعمل التفصيلي الأدنى، ويضع اللمسات الأخيرة في العمل الفني^(٢)

^(١)E.M. Heichelheim : Wirtschaftsgesch. Des Alterums , 1938 , P. 151 .

^(٢)L. Curtius, loc. Cit.

الفصل الثالث

نمطية الفن

في المملكة الوسطى

إن أوضح دليل على أن النزعة التقليدية المحافظة ليست من الخصائص العنصرية المميزة للشعب المصرى، وعلى أن هذه الصفة هى على الأصح ظاهرة تحكم فيها التاريخ، تغيرت بتطور الحالة العامة لهذا الشعب، هو أن الفن فى العصور المتقدمة كان أبعد عن الطابع "الآرخى" archaic والتصميمى Stylized منه فى العصور المتأخرة. ففى النحت الذى ينتمى إلى أواخر عصر ما قبل الأسرات، وإلى عصر الأسرات الأول، يسود نوع من حرية الشكل والموضوع لا نجده فيما بعد، ولا يعود إلى الظهور مرة أخرى إلا فى أعقاب ثورة ثقافية عامة. بل أن الأعمال الكبرى المنتمية إلى الفترة المتأخرة من المملكة القديمة، كتمثال "الكاتب الجالس القرفصاء" فى متحف اللوفر، أو التمثال المسمى "بشيخ البلد" فى المتحف المصرى، تعطى المرء انطباعاً من النضرة والحيوية لا نجد له نظيراً إلا فى أيام أمنحتب الرابع. وربما لم يكن الفن المصرى قد تمتع قط بذلك القسط من الحرية والتلقائية الذى كان يتمتع به فى تلك الفترة المبكرة من تاريخه. ذلك لأن ظروف الحياة الخاصة فى المدينة الحضرية الجديدة، وتمايز العلاقات الاجتماعية، والتخصص فى الحرف اليدوية، وتحرير التجارة، كل ذلك قد أسهم فى نشر النزعة الفردية بصورة أقرب إلى الطابع المباشر مما حدث فيما بعد، عندما عملت القوى التى تكافح فى سبيل الاحتفاظ بسلطتها على الوقوف فى وجه هذا التأثير وإحباطه فى كثير من الأحيان. ولم تتطور تلك التقاليد الجامدة للفن الدينى البلاطى والملوكى، وهى التقاليد التى عملت على كبت أى اتجاه جديد إلى التلقائية فى طريقة التعبير، إلا عند بداية المملكة الوسطى، عندما أصبحت الصدارة للأرستقراطية الإقطاعية، بما لديها من وعى طبقي شديد القوة. ولقد كان الأسلوب النمطى فى تصوير الموضوعات الدينية معروفاً منذ

عهد بعيد، يرجع إلى العصر الحجري الجديد ذاته، غير أن الأنواع الشعائرية الجامدة للفن البلاطي كانت شيئاً جديداً كل الجدة، وقد أصبح لها عندئذ مكان الصدارة لأول مرة في تاريخ الحضارة البشرية. وهي تعبر عن سيادة نوع أعلى، فوق الفردى، من النظم الاجتماعية، وعن عالم يدين بمعظمته وروعته لفضل الملك. وهي مضادة للروح الفردية، سكونية، محافظة، لأنها وسائل التعبير عن نظرة إلى الحياة الفردية فيها أصل الفرد وطبقته والعشيرة أو الجماعة التى ينتمى إليها أهم من طبيعته الشخصية الخاصة، ويكون لقواعد السلوك المجردة، وللقانون الأخلاقى العام، وضوح يفوق بكثير كل ما يشعر به الفرد أو يفكر فيه أو يرغبه. فكل الأشياء الطيبة البهيجة فى الحياة ترتبط، فى نظر الأفراد المميزين فى هذا المجتمع، بانفصالهم عن الطبقات الأخرى، وكل القواعد السلوكية التى يتبعونها تتخذ طابع آداب الأصول واللباقة. ومن بين مظاهر هذه الأصول واللباقة، التى هى طريقة الطبقة العليا فى تمييز ذاتها، ألا يسمح المرء للآخرين بأن يصوروه على ما هو عليه فى حقيقته، وإنما يجعلهم يصورونه حسبما ينبغي أن يبدو عليه لكى يتلاءم مع تقاليد مقدسة معينة بعيدة عن الواقع وعن العصر الذى يعيش فيه. فأداب اللباقة هى أعلى قانون، لا بالنسبة إلى الإنسان المادى فحسب، بل أيضاً بالنسبة إلى الملك، بل أن خيال هذا المجتمع جعل الآلهة ذاتها تقبل ألواناً من الشعائر الملوكية^(١).

وفى نهاية الأمر تصبح الصور الشخصية للملك صوراً تمثيلية خالصة، وتختفى منها الخصائص الفردية للفترة السابقة دون أن يبقى لها أثر. ولا يعود هناك أى فارق آخر الأمر، بين التعبيرات اللغوية للشخصية التى يمتدح بها الملوك فى نقوشهم، وبين الطابع النمطى لقسمات وجوههم. والواقع أن تلك النصوص التى نقشها الملوك وكبار ملاك الأرض على تماثيلهم، والتى رويوا فيها قصة حياتهم ووقائعهم مقرونة بالتمجيد، تتميز منذ البداية بالرتابة الشديدة. فعلى الرغم من كثرة الآثار الباقية فإن من العبث أن نبحث فيها عن خصائص فردية، أو تعبير عن الحياة الشخصية^(٢). أما كون أعمال النحت فى المملكة القديمة أفنى بالساعات

(١) Cf. W. Spiegelberg : Gesch. Der Aegypt. Kunst, 1903, P. 22.

(٢) Georg Misch : Gesch. Der Antobiographie, I, 1931, 2nd edit., P. 10.

الفردية من سجلات السير في نفس هذه الفترة، فتلك ظاهرة لها تفسيرات مختلفة، منها أن أعمال النحت كانت لا تزال تحتفظ بوظيفة سحرية متوارثة من فن العصر الحجري القديم، وهي وظيفة تفتقر إليها الأعمال الأدبية. ذلك لأنه كان المفروض أن الروح الحارسة للميت، التي يطلق عليها اسم "Ka" كانت تهتدى مرة أخرى إلى الجسم الذى كانت الروح تحل فيه على الأرض، في تلك الصورة الشخصية التى تماثل شكله الحقيقى المشابه لما كان عليه فى حياته. وكان هذا الهدف الدينى السحري من الأسباب التى تفسر النزعة الطبيعية فى تصوير الأشخاص. أما فى المملكة الوسطى، التى قلبت فيها الصفة التمثيلية للأعمال الفنية على أهميتها الدينية، فإن الصور الشخصية فقدت طابعها السحري، وبالتالى فقدت صفتها المطابقة للطبيعة. فكما أن النقوش التى تروى السيرة الذاتية لملك معين، أصبحت تعبر أولاً وقبل كل شيء عن الطرق التقليدية التى يتحدث بها أى ملك عندما يصف ذاته، فكذلك أصبحت التماثيل الشخصية فى المملكة الوسطى، قبل كل شيء، تمبيراً عن المظهر المثالى لأى ملك وفقاً للعرف الملوكى. غير أن وزراء الملك ورجال بلاطه أصبحوا الآن يتوقعون بدورهم إلى أن يظهروا بنفس المظهر الوقور الهادى، الرزين الذى يتهدى عليه الملك ذاته. وكما أن السيرة الذاتية لأى فرد مخلص للملك من أفراد رعيته لا تذكر إلا ما ينطوى على إشارة إلى الملك، ولا تكشف إلا عن الضوء المنبعث عن الفضل الملكى، فكذلك يدور كل شيء فى التمثيل التصويرى حول شخص الملك مثلما تدور كل الكواكب حول الشمس فى المجموعة الشمسية.

ولا يكاد يكون من الممكن تفسير النزعة الشكلية للمملكة الوسطى على أنها مرحلة طبيعية للتطور أعقبت المرحلة السابقة عليها بطريقة متصلة. ذلك لأن هودة الفن إلى النزعة الآرخية archaism للأشكال البدائية المستمدة من العصر الحجري الجديد ترجع إلى أسباب خارجية لا يمكن فهمها إلا على أساس من علم الاجتماع. ولا يمكن تفسيرها على أساس تاريخ الفن وحده^(١). فنظراً إلى ما حققته النزعة المطابقة للطبيعة فى الفترة السابقة من منجزات رائعة، وإلى تميز المصريين دائماً بدقة

^(١)Cf. H. Spiegelberg, Op. cit., P. 5.

الملاحظة والقدرة على ترديد الطبيعة ترديد أميئاً، فلا بد لنا أن ندرك وجود غرض محدد لهذا الانحراف عن الواقع التجريبي. والواقع أنه لا توجد فترة أخرى في تاريخ الفن بأسره كان فيها الاختيار بين النزعة المطابقة للطبيعة والتجريد مسألة قصد متعدد، لا قدرة واستعداد فحسب، بقدر ما كان في هذه الفترة. ومعنى قولنا أن هذا الاختيار كان قصداً متعمداً، هو أن الاعتبارات الجمالية ليست هي وحدها التي تتحكم في هدف الفنان، بل ينبغي أن تكون المقاصد الفنية متفقة مع الرغبات العملية.

ولقد كانت قوالب الجص المشهورة، التي اكتشفت في ورشة النحات "تحتوموسيس" في تل العمارنة، والتي ربما كانت أقنعة للموتى أضيفت إليها بعض اللمسات، دليلاً على أن الفنان المصري كان يستطيع أيضاً أن يرى الأشياء بطريقة تختلف عن تلك التي اعتاد تصويرها بها. وفي استطاعتنا أن نفترض أنه تعدد في معظم الحالات أن ينحرف عن الصورة التي رآها على النحو الذي تدل عليه هذه الأقنعة^(١).

وما على المرء إلا أن يقارن بين طريقة تشكيل مختلف أجزاء الجسم لكي يرى بوضوح أن هاهنا صراعاً بين المقاصد، وأن الفنان كان يتحرك في عالمين مختلفين: عالم فني وعالم خارج عن الفن في آن واحد.

والحق أن أبرز سمات الفن المصري - ليس فقط في مرحلة تطوره الشكلية، بل في مرحلة نزعته المطابقة للطبيعة أيضاً - هي معقولة الأسلوب. ذلك لأن المصريين لم يتحرروا أبداً تحرراً كاملاً من "الصورة الذهنية" التي عرفها فن العصر الحجري الجديد، والتمثيل التصويري البدائي، ورسوم الأطفال، ولم يتغلبوا أبداً على تأثير ما يسمى بالأسلوب "التكميلي" (Completing technique)، الذي تتألف بمقتضاه الصورة من عدة عناصر ترتبط فيما بينها قطعاً في ذهن الفنان، ولكنها لا تكون متسقة من الناحية البصرية، وكثيراً ما تكون متناقضة فيما بينها. فهم لا يحاولون أن يحدثوا ذلك الإحساس الوهمي بالوحدة والتفرد في الانطباع

^(١)Cf. H. Schaefer, op. cit., P. ٥٧.

البصرى ، وهم يتخلون عن المنظور، وعن الإحساس بالبعد والتقاطعات، فى سبيل الوضوح، وأدى تخيلهم عن هذه العناصر إلى تحريم صارم يبدو أقوى من أية رغبة كانت تتملكهم فى التزام الطبيعة بأمانة. والواقع أن هذا التحريم الخارجى التجريدى البحث يمكن أن يكون له تأثير دائم، كما أن من اليسير أحياناً التوفيق بينه وبين اتجاهات جمالية مختلفة عنه، حتى تلك التى تكون لها أهداف أكثر انطلافاً وتحريزاً، والدليل على ذلك ما نجده فى التصوير فى إقليم شرق آسيا، الذى يقترب فى نواح متعددة من فهمنا الحال للفن، والذى لا تزال فيه الظلال مثلاً محرمة حتى اليوم، إذ يعتقد أنها تحدث فهم يتأملها تأثيراً خشناً أكثر مما ينهغى. ولا بد أن المصريين كان لديهم، على نحو ما، هذا الشعور بأن جميع محاولات خداع المشاهد تنطوى على عنصر من الخشونة والسوقية، وأن أساليب الفن التجريدى الشكلى "أكثر تهذيباً" من التأثيرات الخداعة للنزعة المطابقة للطبيعة.

ولقد كان أوضح وأخص المبادئ الشكلية المصطنعة بالمعقولة فى الفن الشرقى القديم، ولاسيما الفن المصرى، هو "المواجهة frontality". ونحن نعى بالمواجهة ذلك القانون الذى يتحكم فى تصوير الشكل الإنسانى، والذى اكتشفه يوليوس لانج Julius Lange وادولف ارمان A. Erman ، والذى يتحكم بمقتضاه أن يكون الصدر بأكمله متجهاً إلى المشاهد، فى أى وضع يصور منه الجسم، بحيث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلاً للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسى. ومن الواضح أن هذه النظرة المحورية ، التى تتيح مشاهدة أكبر جزء ممكن من الجسم، تحاول أن تقدم أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيداً، لكى تحول دون أى سوء فهم لعناصر الصورة أو خلط أو اختفاء لها. وقد يكون لتعليل المواجهة بأنها راجعة إلى افتقار أساسى إلى البراهمة الفنية ما يبرره إلى حد ما، غير أن الإصرار على الاحتفاظ بهذا الأسلوب، حتى فى الفترات التى لم يعد من الممكن فيها القول بوجود مثل هذا القصور اللاإرادى فى القدرة على تنفيذ مقصد الفنان، يقتضى تفسيراً آخر.

إن اتجاه الجزء الأعلى من الجسم إلى الأمام، فى تصوير الهيئة البشرية بأسلوب المواجهة، إنما هو تعبير عن علاقة محددة مباشرة بالمشاهد. ففى فن العصر

الحجرى القديم، الذى لم يكن الجمهور يعار فيه أى نوع من الاهتمام، لم تكن المواجهة بدورها معروفة، ولم يكن الطابع الإيهامى illusionism لهذا الفن إلا صورة أخرى من صور تجاهله للمشاهد. أما فن الشرق القديم فيحاول أن يتصل مباشرة بالذات التى تتلقى العمل الفنى. فهو فن يطالب الجمهور باحترامه ويبدى احترامه للجمهور. واتصاله بالشاهد إنما هو فعل من أفعال الاحترام والمجاملة واللباقة. والواقع أن كل فن ملوكى، وكل فن قائم على المجاملة، يحرص على إضفاء الشهرة والمديح، ينطوى على عنصر من مبدأ المواجهة - أى مواجهة المشاهد. والشخص الذى كلف بالعمل، والسيد الذى تكون مهمة الفنان هى خدمته وإرضائه^(١). فالعمل الفنى يتجه إليه مباشرة بوصفه ذواق لا تؤثر فيه ألوان الخداع المصطنع التى تتهدى فى الاتجاه السوفى إلى الإيهام. وهناك تعبير متأخر، وإن ظل شديد الوضوح، عن هذا الموقف، يتمثل فى تقاليد مسرح البلاط الكلاسيكى، الذى يقوم فيه المثل. متجاهلا مقتضيات الخداع المسرحى تمامًا، بمخاطبة النظارة مباشرة، فيوجه إليهم كل كلمة وحركة، ولا يقتصر على تجنب "إدارة ظهره" للنظارة، وإنما يؤكد بكل وسيلة ممكنة أن العملية بأكملها خيال بحث، وأنها ترفيه بجرى وفقا لأصول متعارف عليها من قبل. ويمثل المسرح الذى يمسر وفقا لنزعة مطابقة الطبيعة مرحلة الانتقال التى تؤدى إلى النقيض الكامل لفن "المواجهة" هذا - وأعنى به الفيلم، الذى يقلل العناصر الخيالية والاصطلاحية للمسرح إلى الحد الأدنى. وذلك إذ يستحوذ على النظارة وينقلهم إلى الحوادث بدلاً من نقل الحوادث إليهم وعرضها عليهم، ويحاول أن يقدم الحوادث على نحو يوحي بأن الممثلين قد قبض عليهم متلبسون بخته واتفاقاً. فهذا الفن، بنزعتة الإيهامية القوية، وطابعه المباشر الذى لا يعرف حذراً ولا حيلة، وهجومه العنيف على النظارة، إنما يعبر عن فهم ديمقراطى للفن تعتنقه المجتمعات التى تسودها نظم متحررة مضادة للسلط، مثلما أن الفن الملوكى والارستقراطى. بتأكيدة لخشبة المسرح وأضوائه. ولإطار الصورة وقاعدة التمثال، يعبر تعبيراً قاطعاً عن مناسبة مصطنعة إلى حد بعيد. استحدثت

(١) أوضح هاوزنشتين W. Hansenstein من قبل الارتباط بين المواجهة وبين البناء الاجتماعى للثقافات الإيهامية والكونوتية". انظر:

Archiv fuer Sozialwiss. U. Socialpolit., 1913, Vol. 36, P. 759 60.

نتيجة تكليف خاص، مما يتضح منه أن السيد الذى كلف الفنانين بالعمل ذواقه خبير لا يحتاج إلى أن يحدد.

والى جانب المواجهة، تظهر فى الفن المصرى سلسلة كاملة من الصيغ الجاهزة، هى حقاً أقل وضوحاً، ولكنها تعبر عن الطابع التقليدى لمعظم المبادئ الأسلوبية التى تتحكم فى هذا الفن، ولاسيما فى الملكة الوسطى، بنفس الدقة. وأهم هذه الصيغ هى القاعدة القائلة أن أرجل الإنسان ينبغي أن ترسم جانباً على الدوام - أى أن ينظر إليها ابتداءً من إبهام القدم. وهناك أيضاً قاعدة تكون بمقتضاها الرجل المتحركة والذراع الممتدة أبعد عن المشاهد، وهى قاعدة قد تكون الحكمة منها فى البداية الحيلولة دون حدوث تداخل يبعث على الاضطراب. وأخيراً هناك القاعدة الاصطلاحية التى يكون بمقتضاها الجانب الأيمن للشخصيات المصورة هو الذى يواجه المشاهد دائماً. هذه التقاليد والقوانين كانت تراهى بدقة تامة بين طبقة الكهنة والهلاط والأرستقراطية الإقطاعية والبيروقراطية فى الملكة الوسطى. فقد كان الملوك الإقطاعيون جميعاً ملوكاً صغاراً يحاولون، بقدر استطاعتهم، أن يفوقوا فرعون الحقيقى أبهة، كما أن الطبقة البيروقراطية العليا، التى ظلت حريصة على الانعزال عن الطبقة الوسطى، قد تشرعت الروح الكهنوتية بعمق، وكانت مشاهرها محافظة تماماً. ولم تتغير الظروف الاجتماعية حتى مجيء الملكة الجديدة، التى قامت بعد محنة غزو الهكسوس. وعندئذ أصبحت مصر المنزلة، المقلدة على نفسها، المحافظة على تراثها، بلداً مزدهراً مادياً وثقافياً. بل إن أفقها قد ازداد اتساعاً، إذ ظهرت فيها البوادر الأولى لثقافة عالمية تملو على الأمم. ذلك لأن الفن المصرى لم يقتصر على جذب كل الأقاليم المجاورة له فى البحر المتوسط، وكل الشرق الأوسط، إلى مجال نفوذه، بل أنه اقتبس أفكاراً من جميع الأنحاء، واكتشف أن هناك أيضاً عالماً كاملاً خارج حدوده الخاصة، وخارج نطاق تقاليده ومواضعه^(١).

III Richard Thurnwald : "Staat und Wirtschaft im alten Aegypten", Zeitschr. F. Sozialwiss., 1901, vol. 4, P. 699.

الفصل الرابع

نزعة مطابقة الطبيعة

فى عصر إخناتون

لم يكن أممحتب الرابع ، الذى اقترنت باسمه الثورة الثقافية الكبرى ، مؤسساً لعقيدة فحسب ، ولم يكن مكتشف فكرة التوحيد فحسب ، كما اشتهر عنه ، ولم يكن فقط "أول نبي" ، و"أول فردى" فى تاريخ العالم ، كما أسماه البعض^(١) ، بل كان أيضاً أول مجدد واع فى الفن : فقد كان أول شخص يحل نزعة مطابقة الطبيعة إلى برنامج ، ويضعها فى مقابل الأسلوب الآرخى archaic ، بوصفها إنجازاً تم التوصل إليه حديثاً . ولقد أضاف "بك" Bek ، كبير نحائيه ، إلى الألقاب التى يحملها كلمات "تلميذ صاحب الجلالة"^(٢) . ومن الواضح أن ما يدين به الفن له ، وما تعلمه الفنانون منه ، إنما كان حباً جديداً للحقيقة ، وحساسية جديدة ورهافة شعور يؤديان إلى نوع من الانطبائية فى الفن المصرى . وكان تغلب فنانه على الأسلوب الأكاديمى الجامد متمشياً مع صراحه هو ضد الثقائد الحرفية الفارغة المقيمة فى الدين . وبفضل تأثيره حلت محل النزعة الشكلية السائدة فى المملكة الوسطى نظرة دينامية طبيعية فى مجالى الدين والفن ، تشجع الناس على أن يجدوا متعة فى الاهتمام إلى كشوف جديدة . وأصبح الفنانون يختارون موضوعات جديدة ، ويبحثون عن رموز جديدة ، ويميلون إلى تصوير مواقف جديدة غير مألوفة ، ويحاولون أن يصوروا الحياة الروحية الفردية الباطنة ، بل يحاولون ، فوق ذلك ، أن يرسموا صوراً شخصية تحمل معانى التوتر العقلى . والحساسية المرفهة ، والحيوية التى تكاد تصل إلى حد العصية غير العادية . وقد بدأت تظهر لديهم النواذر الأولى للمنظور فى الرسم ، ومحاولات لتكوينات جماعية أكثر تماسكاً ، واهتمام أعظم بالنظر الطبيعية .

(١) J. H. Breasted, Op. cit., PP. 356, 377 .

(٢) Ibid., P. 378 .

وسيل إلى تصوير مناظر وأحداث الحياة اليومية، كما أدى نفورهم من الأسلوب الضخم monumental القديم إلى اهتمامهم الملحوظ بالأنواع الرقيقة البهيجة من الفنون الصغرى. والسمة الوحيدة التي تبعت على الدهشة هي كيف ظل هذا الفن، على الرغم من كل التجديدات، فنا ملوكيًا، شعائريًا، رسميًا، بمعنى الكلمة. فالموضوعات تعبر عن عالم جديد، والوجوه تعكس روحا جديدة، وحساسية جديدة، ومع ذلك فإن المواجهة، والطريقة "التكميلية"، والنسب التي تحدد وفقًا للمكانة الاجتماعية للشخص الذى يصور، مع تجاهل تام للوقائع — كل هذه السمات تظل سائدة إلى جانب معظم قواعد الشكل الصحيح. وعلى الرغم من اتجاه ذلك العنصر إلى مطابقة الطبيعة، فقد ظل فنا ملوكيا يذكرنا بناؤه، فى نواح معينة، بعصر "الروكوكو rococo"، وهو كما هو معروف فن تسوده اتجاهات تماثل هذه فى معاداتها للنزعة الكلاسيكية، وفى فريديتها وتفكيكها للقوالب القديمة، ومع ذلك فقد كان بدوره فنا رسميًا، شعائريًا، تقليديًا. ففى هذه الصور نرى أمنتب الرابع وسط أسرته القريبة، فى مناظر ومواقف من الحياة اليومية، تسودها روح إنسانية عميقة تفوق جميع المفاهيم السابقة، ومع ذلك فإنه يظل يتحرك فى مسطحات قائمة الزوايا، ويدير مساحة صدره بأكملها نحو المشاهد، ويبلغ حجمه ضعف حجم الناس العاديين. فالصورة تظل نتاجا لفن خاص بالسادة يقصد منه تخليد ذكرى الملك. صحيح أن الحاكم لم يعد يصور بوصفه إلهًا، متحررا تماما من جميع القيود الأرضية، ولكنه مازال خاضعا لقواعد اللياقة الخاصة بالبلاط. وهناك صور يمد فيها الشخص الذراع الأقرب إلى المشاهد، لا الذراع البعيدة عنه، كما نجد الأهدى والأقدام ترسم دائما بمزيد من الدقة التشريحية، والمفاصل تتحرك بطريقة أقرب إلى حركتها الطبيعية، ولكن يبدو فى نواح أخرى أن هذا الفن قد أصبح أغلى ثمنًا حتى مما كان قبل حركة الإصلاح العظمى.

ولقد بلغت وسائل التعبير المستخدمة فى نزعة مطابقة الطبيعة السائدة فى عهد الملكة الجديدة من الثراء والعمق حداً ينهى معه القول أنه كان لها ماضٍ طويل، وفترة إعداد وتهيئة طويلة. فمن أين أتت وسائل التعبير هذه؟ وبأية صورة استطاعت أن تظل محتفظة بحياتها قبل أن تظهر فى عهد أخناتون؟ وما الذى

أنقذها من الدمار خلال الفترة التي سادتها الشكلية الدقيقة في المملكة الوسطى؟ إن لهذه الأسئلة إجابة بسيطة : فقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة كامنة على الدوام بوصفها تيارا يسرى تحت السطح في الفن المصرى، وهى قد تركت دلائل قاطعة على تأثيرها، إلى جانب الأسلوب الرسمى، وذلك فى فروع الفن غير الرسمية على الأقل. فعالم الآثار المصرية "شبيجلبرج" Spiegelberg" يفصل بين هذا التيار وبين بقية تيارات الفن، ويجعل له فئة خاصة، ويسميه "بالفن الشعبى" فى مصر. ولكن ليس من الواضح، لسوء الحظ، إن كان معنى بذلك فنا من الشعب أم فنا للشعب، وهل هو فن للفلاحين أم فن حضرى وضع من أجل الشعب، كما أننا لا ندرى إن كان عندما يتحدث عن "الشعب" يعنى الجماهير العريضة للفلاحين والصناع، أم الطبقة الوسطى الحضرية، التجارية، الرسمية. ومن الممكن أن يعد أفراد الشعب الذين ظلوا يقومون بالإنتاج الأول فى إطار اقتصاد ريفى، عنصرا خلاقا فى المراحل المتأخرة للتاريخ المصرى فى معظم مهابين الفنون التطبيقية - أى فى فرع للفن تضاهل على الدوام تأثيره فى تطور الأسلوب، وربما لم تكن له أهمية كبيرة حتى فى عهد المملكة القديمة. وصحيح أن الصناع والفنانين الملتحقين بالقصر والمعبد قد أتوا من الشعب، ومع ذلك فإنهم، بوصفهم منتجين لفن مخصص للطبقة العليا، لم يكونوا يشاركون طبقتهم الأصلية فى أى عنصر من عناصر نظرتها إلى الحياة. وإن فلا يمكن النظر إلى الناس العاديين، الذين حرّموا من امتيازات الملكية والسلطة، على أنهم من بين الجمهور المهتم بالفن فى جهود الحكم المطلق التى سادت الشرق القديم. فدورهم فى تلك الفترة لم يكن يختلف عن دورهم فى المراحل التالية للتاريخ، بل ربما كان أقل منه. وهكذا فإن التصوير والنحت، اللذين كان يتكلفان كثيرا، ظلا دائما وفى كل مكان وقفّا على الطبقات المميزة وحدها، وأغلب الظن أن هذا الحكم كان يصدق على الشرق القديم أكثر مما يصدق على الجهود التالية. فلم تكن لعامة الناس أية فرصة تتيح لهم أن يستخدموا فنانين ويقتنوا أعمالاً فنية، وكانوا يدفنون موتاهم فى الرمال دون أن يشيدوا آثارا دائمة. بل أن الطبقة الوسطى الأيسر حالا لا يمكن أن يقال عنها أنها كانت لها أية أهمية حاسمة بوصفها مستهلكة للفن وراعية له، إذا ما قورنت بالملك الإقطاعيين والبروقراطية العليا. فهم

لم يكونوا بأية حال عاملا يمكن أن يكون له أى تأثير ملموس فى مصائر الفن، فى مقابل أذواق الطبقة العليا ورغباتها.

ونستطيع أن نفترض أنه كانت هناك، حتى فى المملكة القديمة، طبقة وسطى تقوم بالتجارة والصناعة التحويلية، إلى جانب طبقتى النبلاء والفلاحين. وقد اكتسبت هذه الطبقة فى المملكة الوسطى قوة ملحوظة إلى أبعد حد^(١). ذلك لأن المناصب الرسمية التى أصبحت متاحة لأعضائها كانت تعطيهم أملا معقولا فى الارتقاء فى السلم الاجتماعى، وإن كان هذا الأمل قد بدا ضئيلا نسبيا فى البداية. وأصبح من التقاليد فى التجارة والصناعة أن يواصل الابن حرفة أبيه، مما يسهم بصورة ملموسة فى زيادة تحدد معالم الطبقة الوسطى^(٢). صحيح أن "فليندرز بترى Flinders Petrie" يشك فى وجود طبقة وسطى مزدهرة منذ المملكة الوسطى، ولكنه يسلم بأنه كانت هناك بيروقراطية دنيا واسعة الثراء فى المملكة الجديدة^(٣). وواقع الأمر أن مصر قد أصبحت فى هذه الأثناء، لا مجرد دولة عسكرية تتيج فرصا واسعة للعمل أمام العناصر الجديدة التى كانت تشق طريقها لترتفع فوق مستوى الطبقات الدنيا للمجتمع، بل أصبحت أيضا دولة تتحكم فيها البيروقراطية، وتزداد مركزية على الدوام، وكان عليها أن تستمضى من الأرستقراطية الإقطاعية المتدهية بعدد لا حصر له من موظفى الدولة - أى أن تكون طبقة وسطى من الموظفين، من بين صفوف الطبقات التجارية والحرفية القديمة. ومن صفوف هؤلاء الجنود والموظفين ذوى المراكز الثانوية، ظهر الجزء الأكبر من الطبقة الوسطى الحضرية الجديدة التى بدأت الآن تقوم أيضا بدور معين بين أولئك الذين لديهم اهتمام إيجابى بالفن. ولكن لا يمكن القول أن أذواقها كانت تختلف اختلافا أساسيا عن أذواق الطبقة العليا التى كانت تمتلك بالفعل بيوتا ومقابر مزينة بأعمال فنية، ومع ذلك فقد كانت خليفة بأن تقتنع بأعمال أكثر تواضعا، وعلى أية حال فليست لدينا من عصر الأسر المالكة آثار باقية يمكن أن تعد أمثلة لفن شعبي مستقل متميز عن فن البلاط والمعابد والطبقة

(١) Eduard Meyer : "Die Wirtschaftl. Entwicklung des Altertums", Kleine Schriften, I, 1924, P. 94 .

(٢) J.H. Breasted, Op. cit., P. 169 .

(٣) Flinders Petrie, Op. cit., P. 21 .

الأرستقراطية. ومن الجائز أن الطبقة الوسطى الحضرية كان لها بعض التأثير في آراء الطبقة العليا عن الفن، وذلك على الرغم من حالة التبعية العقلية التي كانت تعيش فيها. بل قد يجوز لنا أن نربط بين النزعتين الفردية والطبيعية في عصر أخناتون وبين هذا التأثير للطبقات الدنيا في المجتمع. ومع ذلك فإن عامة الشعب والطبقة الوسطى لم تنتجا فنا متميزاً عن الأسلوب الرسمي للطبقة العليا، ولم تستمتعا بنواتج مثل هذا الفن.

وعلى ذلك فلا يمكن القول بوجود نوعين من الفن في مصر، فلم يكن فيها "فن شعبي" إلى جانب فن البلاط وطبقة النبلاء. صحيح أن من الممكن وضع خط فاصل يؤدي إلى تقسيم الفن المصري طوال تاريخه، ولكن هذا التقسيم لن يفرق بين الأعمال الفنية في مجموعتين متميزتين، وإنما سيمر عبر الأعمال الفردية ذاتها. فإلى جانب الأسلوب التقليدي الصارم، الشعائري الجامد، التذكاري الرسمي، نجد أيضاً، في كل الأحوال، مظاهر لنظرة أقل تزمناً وأقرب إلى التلقائية والطبيعية. وتظهر هذه الثنائية بصورة أوضح عندما ترسم صورة شخصين في نفس العمل بأسلوبين مختلفين. فهناك عمل فني مثل تلك اللوحة الحائطية الداخلية المشهورة التي تصور سيدة بأسلوب البلاط التقليدي، أى في موقع "مواجه" بالمعنى الصحيح — ولكن الخادم تتخذ فيها موقفاً غير متكلف على الإطلاق، مأخوذ من منظور جانبي، مع التخلي جزئياً عن تماثلية المواجهة. ففي عمل كهذا يظهر بوضوح تام أن الأسلوب يتباين تبعاً لطبيعة الموضوع ذاته فحسب، فأفراد الطبقات الدنيا يصورون في كثير من الأحيان بالأسلوب العامي المطابق للطبيعة. وأساس التمييز بين الأسلوبين ليس الوعي الطبقي لدى الفنان، الذي كان على أية حال عاجزاً كل العجز عن التعبير عن وعيه الطبقي حتى لو كان لديه أى وعي كهذا، وليس الوعي الطبقي لدى الجمهور، الذي كان لا يزال واقعاً كل الوقوع تحت سيطرة البلاط وطبقة النبلاء والكهنوت وسحرها، بل أن الأساس الوحيد لتحديد الأسلوب المستخدم كان، كما قلنا من قبل، هو طبيعة الموضوع. فمناظر العمل البسيطة التي تصور الصناعات والخدم والمبيد وهم يقومون بأعمالهم اليومية، والتي تكون جزءاً من طقوس الدافن عند الطبقة الأرستقراطية، تلتزم بدقة حدود الأسلوب المطابق للطبيعة،

غير الرسمي، المتحرر، على حين أن تماثيل الآلهة، مهما كانت متواضعة، يطبق عليها أسلوب الفن الملوكي الرسمي. والحق أننا نصادف مرارا طوال تاريخ الفن والأدب، هذا التمايز الأسلوبى تبعاً للموضوع. مثال ذلك أن طريقة شيكسبير المزدوجة فى تصوير الشخصيات، حين يجعل الخدم والمهرجون يتكلمون نثرًا عاديًا هاميا، على حين أن أبطاله ونبلائه ينطقون شعرا قنيا محكم النظم — هذه الطريقة تناظر هذا التباين فى الأسلوب تبعاً للموضوع عند المصريين القدماء. ذلك لأن شخصيات شيكسبير لا تتحدث اللغات المختلفة للطبقات المتباينة كما توجد فى الواقع، مثل شخصيات الدراما الحديثة، التى ترسم كلها بطريقة مطابقة للواقع، سواء أكانت من مرتبة عليا أم دنيا، بل أن أفراد الطبقة الحاكمة يصورون بطريقة منمقة، ويعبرون عن أنفسهم بلغة لا وجود لها فى الحياة الواقعية، على حين أن ممثلى عامة الناس يوصفون بطريقة واقعية، ويتحدثون بلهجة الشارع، والخان، والورشة.

ويعتقد باحث آخر أن مراعاة مبدأ "المواجهة" أو الخروج عنه لا يتوقف على كون الشخصيات التى تصور تنتمى إلى الأوساط الأرستقراطية أو إلى عامة الشعب، بل يتوقف على كونها تظهر فى حالة فعل أو فى حالة سكون^(١). ولكن، حتى لو كانت هذه الملاحظة صحيحة إلى حد ما، فمن الواجب ألا ننسى أن الملوك والنبلاء يصورون عادة فى موقف سكون وهدوء ووقور، على حين أن العامة يصورون فى كل الأحوال تقريباً وهم يتحركون لأداء أعمالهم اليومية. غير أن ممثلى الطبقة الحاكمة يحتفظون بأشكال المواجهة حتى لو كانوا يبدون قائمين بفعل ما، كما فى حالة الحرب أو منظر الصيد — وفى هذا تفنيد للنظرية .

وللرأى القائل بوجود فن أقليمى أو ريفى إلى جانب فن العواصم، مبررات أقوى بكثير من الرأى القائل بوجود فن شعبى إلى جانب فن البلاط. فالأعمال الفنية الهامة تظهر مرارا وتكرارا فى البلاط الملكى أو فى المناطق المجاورة للقصر، بل إن استمرار التقدم جعل ظهورها يقتصر على هذه المواضع — فى مغيص أولاً، ثم فى طيبة، وأخيراً فى تل العمارنة. أما الأقاليم البعيدة عن العاصمة وعن المعابد الكبرى،

(١) H. Schaefer, Op. cit., P. 62 .

فإن مما يجرى فيها أقل أهمية نسبياً، وهو يميز ببطء وبمجهود، متخلفاً عن التطور العام^(١). فهو يمثل ثقافة لم تظهر إلا لأنها من سقط متاع الطبقة العليا، لا ثقافة انبثقت من أعماق الحياة الشعبية. هذا الفن الإقليمي، الذي لا يمكن بحال أن يعد استمراراً لفن الفلاحين القديم، يستهدف بدوره الأرستقراطية المالكة للأرض، ويدين بوجوده ذاته لانفصال طبقة النبلاء الإقطاعيين عن الهلأط، وهى عملية ظلت تحدث منذ الأسرة السادسة. وإذن فطبقة النبلاء الإقليمية الجديدة، بثقافتها المحلية المختلفة وفنها الإقليمي المستعار، قد تكونت من تلك العناصر التى انشقت هلى العاصمة وانفصلت عنها.

(١) Roeder, loc. Cit., P. 168 – Cf. H. Schaefer, Op. cit., P. 60 .

الفصل الخامس

بلاد ما بين النهرين

إن المشكلة الحقيقية للفن في بلاد ما بين النهرين تنحصر في أنه، على الرغم من أن الاقتصاد فيها كان مبنياً أساساً على التجارة والصناعة، وعلى المالية والائتمان، فقد كان للفن طابع أشد صرامة في نظامه من الفن المصري، وأقل منه دينامية وقابلية للتغير، مع أن جذور الزراعة والاقتصاد الطبيعي كانت متصلة في مصر بمزهد من العمق. ففي استطاعتنا أن نستدل من قانون حمورابي، الذي يرجع تاريخه إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، على أن التجارة والحرف اليدوية ومسك الدفاتر والائتمان كانت قد بلغت درجة عالية من التقدم في بابل حتى في ذلك الحين، وأنه كانت تجرى معاملات مصرفية معقدة نسبياً، كالدفعات لطرف ثالث، والتسوية المتبادلة للحسابات^(١). وكانت التجارة والمالية أعظم تقدمًا مما كانت في مصر بكثير، بحيث كان من الممكن أن يطلق على أهل بابل - ببساطة - اسم "رجال الأعمال"^(٢)، على عكس المصريين. ففي الفن البابلي كان التنظيم الشكلي الصارم يرتبط باقتصاد أشد مرونة وأقرب إلى الطابع الحضري. وفي هذا الارتباط تفنيد لتلك النظرية السوسيولوجية التي هي عادة صحيحة في غير ذلك من الميادين - وأعني بها النظرية القائلة أن الأسلوب الهندسي الدقيق يرتبط بالبيئة الزراعية المتسكة بالتقاليد، على حين أن الطريقة المطابقة للطبيعة ترتبط باقتصاد حضري أكثر دينامية. ومن الجائز أن أنواع الحكم المطلق الأشد صرامة، والروح الدينية الأشد تزمناً في بابل، قد عاقت التأثير التحرري لحياة المدينة - هذا إذا لم يكن اقتصار الفن على البلاط والمعبد هنا، وعدم وجود أي جانب آخر يمكن أن يكون له أي تأثير في ممارسة الفن فيما عدا الحاكم والكهنة، قد خنق جميع الاتجاهات ذات النزعة

(١) O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., PP. 12 - 13 .

(٢) Walter Otto : Kulturgech. Des Altertums .

الفردية والمطابقة للطبيعة في مهدها. بل أن فن الفلاحين وأنواع الفنون الثانوية الأكثر شعبية كان لها في بلاد ما بين النهرين دور أقل مما كان لها في البلاد المتقدمة الأخرى بالشرق القديم^(١). كما أن النشاط الفني كان هنا أبعد عن الطابع الشخصي مما كان في مصر مثلاً. فنحن لا نكاد نعرف أى اسم من أسماء الفنانين في بابل، كما أن تاريخ الفن البابلي ينقسم تبعاً لعهود الملوك فحسب^(٢). ولم يكن هناك تمييز، لا في المصطلح ولا في الممارسة الفعلية، بين الفن والصناعة، بل أن قانون حمورابي يذكر أسمى المعمارى والمثالي إلى جانب الحداد وصانع الأحذية.

ولقد كانت النزعة العقلانية التجريدية تمارس في الفن البابلي والآشوري على نطاق أوسع مما كانت تمارس عليه في الفن المصري. فلم يكن الأمر يقتصر على "عرض الهيئة البشرية" عن طريق الالتزام الدقيق لمبدأ المواجهة، بحيث تدار الرأس لإظهار المنظر الجانبي، بل أن الأجزاء المميزة للوجه، وهي الأنف والعين، تكبر إلى حد بعيد، على حين أن السمات الأقل أهمية، كالجبهة والذقن، تصغر جداً^(٣). وأوضح مظهر لمبدأ المواجهة، المضاف للنزعة المطابقة للطبيعة، هو مجموعة الأعمال المسماة "بممراس الأبواب" وهي أسود وخنازير مجنحة، في النحت المعمارى الآشوري. والحق أننا لا نكاد نجد في الفن المصري أى فرع طبقت فيه النظرة التصميمية الخالصة، التي تتخلى عن كل نزعة إيhamية illusionism تطبيقاً صارماً، مثلما نجد في تلك الأشكال التي لها أربعة أرجل متحركة من منظرها الجانبي، ورجلان ثابتتان من منظرها الأمامي، فيكون المجموع خمسة أرجل تمثل في واقع الأمر مزجاً من حيوانين. ولقد كانت المخالفة الملموسة للقانون الطبيعي راجعة في هذه الحالة إلى دوافع عقلية خالصة، فمن الواضح أن خالق هذا النوع من العمل الفني كان يريد أن يوصل إلى المشاهد من جميع الجوانب صورة للموضوع تتميز بأنها تامة، مكتملة بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية.

(١) Eckhard Unger : "Vorderasiatische Kunst". In Max Ebert's "Reullexion der Vorgeschichte", VII, 1926, P. 111.

(٢) Bruno Meissner : Babylonien und Assyrien, I, P. 214 .

III Ibid. P. 316 .

وقد مر الفن الآشوري بمرحلة تشبه التطور نحو النزعة المطابقة للطبيعة في عهد متأخر جدًا، لم يسبق القرنين الثامن والسابع ق. م. بالتأكيد. فالنحت البارز الذى يصور المعركة والصيد فى آشور - باني - بال Ashur bani bal يتميز بالروح الطبيعية والحيوية المثيرة، وذلك فيما يتعلق بالحيوانات المصورة على الأقل، ولكن الأشكال البشرية تظل تصور بنفس الطريقة الصارمة، وتبدو فى نفس الرداء الجامد، الموشى، العتيق، وبنفس الشعر والذقن التى كانت عليها الأشكال البشرية منذ ألفى عام. وهذه حالة مماثلة لثنائية الأسلوب فى مصر فى عصر اخناتون، وهى تدل على وجود نفس الفارق الذى لوحظ منذ العصر الحجري القديم بين معالجة أشكال البشر وأشكال الحيوانات، وهو الفارق الذى يمكن ملاحظته مرارا فى تاريخ الفن. فقد صور العصر الحجري القديم الحيوانات بصورة أقرب إلى الطبيعة مما صور الإنسان. لأن كل شيء فى ذلك العالم كان يدور حول الحيوان. أما العصور اللاحقة فكثيرا ما كانت تفعل نفس الشيء لأنها لم تكن تعد الحيوان جديرا بالعرض الذى يعتمد على عنصر التصميم.

الفصل السادس

كريت

يواجه الباحث فى علم الاجتماع أصعب المشكلات التى تعترضه فى ميدان الفن الشرقى القديم بأسره عند بحثه للفن الكريتى. ذلك لأن هذا الفن لا يحتل فقط مكانة خاصة به إلى جانب الفن المصرى وفن بلاد ما بين النهرين، بل إنه يمثل أيضاً حالة خاصة فى كل التطور الذى امتد منذ نهاية العصر الحجري القديم حتى بداية العصر الكلاسيكى فى اليونان. ففى كل هذه الفترة الطويلة التى سادها الفن الهندسى التجريدى، وفى هذا العالم المتمسك بالتقاليد الصارمة والأشكال الجامدة، يتمثل الفن الكريتى لنا فى صورة بهيجة طليقة عامرة بالحياة، على الرغم من أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية لم تكن تختلف هنا عنها فى أى مكان آخر من العالم المحيط بها. فهنا أيضاً يسيطر على مقاليد الأمور حكام طغاة وملاك إقطاعيون: وهنا أيضاً تخضع الثقافة كلها لراية النظام الاجتماعى الأرستقراطى، تماماً كما كانت الحال فى مصر وبلاد ما بين النهرين — ومع ذلك فما أعظم الفارق فى المفهوم الكامل للفن! وما أعظم تحرر الحياة الفنية بالقياس إلى النزعة التقليدية الطاغية فى بقية أرجاء العالم الشرقى القديم! فكيف يمكن تفسير هذا الفارق؟ هناك عدة تفسيرات ممكنة، ولكن ليس ثمة تفسير واحد كامل مقنع، والسبب الأول لذلك، دون شك، هو أنه لم يمتن بعد حل رموز الكتابة الكريتية القديمة^(١). وربما كان الفارق راجعاً إلى أن الدين والمعبادة الدينية كانت تقوم فى الحياة العامة فى كريت بدور أقل. فلم يعثر هناك على أية أبنية للمعابد أو أية تماثيل تذكارية لأى نوع من الآلهة، أما الأصنام الصغيرة والرموز المعقيدة التى عثر عليها، فتوحى بأن

(١) عثر فى كريت على مدونة أطلق عليها العلماء اسم Minoan B وحلت رموزها فى عام ١٩٥٦، أى بعد تاريخ

تأليف هذا الكتاب. انظر كتاب M. Ventris and J. Chadwick بنون:

Documents in Mycenaean Greek (1956)

(المرجم)

تأثير الدين كان أقل عمقا وشمولاً مما كان في بقية أرجاء الشرق القديم. غير أن من الأسباب الأخرى التي يمكن بها أن نفسر - جزئياً - تحرر الفن الكريتي، الدور ذا الأهمية الفائقة الذي كانت تقوم به حياة المدينة والتجارة في اقتصاد الجزيرة. صحيح أننا نجد الاهتمام بالمسائل التجارية في بابل بدورها، دون أن يكون له أى تأثير ملحوظ في عالم الفن، غير أن من الجائز أن حياة المدينة لم تبلغ قط من التطور والأهمية ما بلغت في كريت. فقد كانت هناك مجتمعات حضرية من أنواع شديدة التباین، فإلى جانب العاصمة ومقر البلاط، وهما مدينتا كنوسوس Cnosaus وفايستوس Phaestus، كانت هناك مدن صناعية خالصة، مثل جويرنيا Guernia وبلدان صغيرة مشهورة بأسواقها، مثل برايسوس Praoesus^(١). غير أن الطابع الخاص للفن الكريتي ينبغى أن يرد أولاً وقبل كل شيء إلى ظاهرة نجدتها في المنطقة الإيجية (التي تنقسم إليها كريت) ولا نجدتها في أية منطقة أخرى، هي أن التجارة - والتجارة الخارجية قبل كل شيء - كانت مركزة في أيدي الطبقة الحاكمة. وهكذا كان في استطاعة الروح غير المستقرة للتاجر، التوافة إلى التجديد، أن تشق طريقها دون أن تصادفها عقبات كتلك التي صادفتها في مصر أو في بابل.

وبطبيعة الحال فقد ظل هذا الفن ذاته فن بلاط وأرستقراطية. فهو يعبر عن استمتاع طبقة من الأوتوقراطيين والطبقة العليا الصغيرة بالحياة، وانغماسها في الترف. وبالفعل تشهد الآثار التي بقيت لنا بأن أساليب الحياة كانت مترفة، كما تشهد بأمجاد الأسرة المالكة، وبروعة الصور الرفيعة وثرأء المدن وانتشار الإقطاع الضخم، وتشهد من جهة أخرى ببؤس الجماهير المريضة في الريف المستعبد. فهذا الفن كان مصطبغاً بطابع التصوير كل الاصطياف، شأنه شأن الفن في مصر وبابل، ومع ذلك يزداد فيه ظهور عنصر "الروكوكو"، أى الاستمتاع بما هو راقٍ ومسل، وبما هو أنيق، رشيق. ولقد كان "هورنز Hoernes" على حق عندما أكد سمات الفروسية التي تتمثل في الثقافة "المينوية Minoan"^(٢)، وذلك إذ نبه إلى الدور الذي

(١) G. Glotz : La Civilisation Egéenne, 1923, PP. 162 - 4 .

(٢) أى الكريتي، نسبة الملك مينوس Minos، وهو شخصية أسطورية تدور حولها أساطير جزيرة كريت. (المترجم).

كانت تقوم به مواكب الأعياد ومسرحيات الاحتفالات والمصارعات والمسابقات العامة، وكذلك النساء وأساليبهن الخليفة، في الحياة الكريتية^(١). وبطبيعة الحال فإن هذا الأسلوب الملوكى الفروسي ييسر ظهور أساليب للحياة أقل جموداً وأكثر تلقائية ومرونة، على خلاف أسلوب الحياة الجامد، الذى كان يتبعه كبار ملاك الأراضي الجشعون فى العصور الأقدم عهداً - وهى عملية عادت إلى الظهور مرة أخرى فى العصور الوسطى - كما أنه يؤدي إلى إنتاج فن يتمشى مع أنماط الحياة الجديدة هذه، هو فن أقرب إلى النزعة الغربية، وأكثر تحرراً من حيث الأسلوب، يعبر عن استمتاع أكثر انطلاقاً بالطبيعة.

غير أن هناك تفسيراً آخر يرى أن الفن الكريتى ليس أقرب إلى النزعة الطبيعية من الفن المصرى مثلاً. فإذا كان يبدو أقرب إلى الطبيعة، فإن سبب ذلك، على الأرجح، ليس الوسائل الأسلوبية المستخدمة، بقدر ما هو الاختيار الجرى، للموضوع والتخلى عن تلك الموضوعات الرسمية الجادة، والميل الشديد إلى الموضوعات الدنيوية والملحمية، الهوسية والدينامية^(٢). على أن "الترتيب العشوائى" لعناصر الموضوع، الذى يذكر فى نفس السياق على أنه صفة أساسية للأسلوب الكريتى، يدل على أن المسألة ليست مسألة اختيار للموضوع فحسب. ذلك لأن هذا "الترتيب العشوائى"، وهذا التكوين التصويرى الأكثر تحرراً ومرونة، إنما هو تعبير عن حرية ابتكار قد يكون أفضل وصف لها هو أنها "أوروبية"، فى مقابل القيود الشرقية المفروضة على الفن المصرى والبابلى، كما أنه تعبير عن نظرة إلى الفن تفضل تراكم المادة الموضوعية وامتلاءها، على عكس مبدأ التركيز والتفاوت^(٣). والواقع أن الميل إلى التجميع البحث يتغلغل فى الفن الكريتى إلى حد أننا نجد فيه دائماً وفرة هائلة من الموضوعات المبعثرة، لا فى الأعمال التى تصور مناظر طبيعية فحسب، بل أيضاً فى

(١) H. Hoernes - O. Menghin : Urgesch. Der bildenden Kunst, 1925, P. 391 .

(٢) يرى كورتيس L. Curtius فى الفن الكريتى "أول سجل لروح أوروبية جديدة .. تتصف بمرونة مشوبة تتميزها إلى أبعد حد ممكن عن الفن الشرقى". انظر :

Die entike Kunst, II, 9. 56 .

(٣) G. Rosenwaldt : Die Kunst der Antike , 1927, PP. 14 - 5 .

الرسوم التي تزين الأواني، بدلاً من الزخارف المرتبة هندسياً^(١). وتزداد أهمية هذا التحرر من كل قهر شكلي إذا أدركنا أن الكريتيين، كما نعلم، كانت لهم معرفة وثيقة بنواتج الفن المصري، ومن ثم فإنهم إذا كانوا قد تخلوا عن الطابع الضخم، الوقور، الصارم، لهذا الفن، فذلك دليل على أن ذوقهم وأهدافهم الفنية لم تكن تتفق مع النزعة المصرية إلى التعظيم والتفخيم.

ومع ذلك فقد كان للفن الكريتي بدوره تقاليده المضادة للنزعة المطابقة للطبيعة، وصيفه المجردة: فهو يكاد يتجاهل المنظور دائماً، وهو يفتقر كل الافتقار إلى الظل، كما أن التلوين يقتصر في معظم الأحيان على الألوان المحلية، فضلاً عن أن أشكال الهيئة البشرية هي دائماً أشد إغفالاً في اتجاه التصميم من أشكال الحيوانات. ومع ذلك فإن العلاقة بين العناصر المتمشية مع النزعة المطابقة للطبيعة والنزعة المضادة لها لا تتحدد مقدماً منذ البداية، وإنما هي تتغير مع التطور التاريخي للفن^(٢). ذلك لأن الفن الكريتي يحاول دائماً الاحتفاظ بقرينه من الطبيعة، فينتقل من النزعة الشكلية الهندسية التي ربما كان لا يزال فيها واقفاً تحت تأثير اتجاهات العصر الحجري الجديد، ويتخذ وجهة طبيعة متطرفة تعود به إلى أسلوب آرخي (archaistic) أكاديمي إلى حد ما. ولم تكتشف كريت أسلوبها الأصيل في النزعة المطابقة للطبيعة إلا في أواسط الألف الثانية قبل الميلاد، عند نهاية العصر "المينوي Minoan" الوسيط، حين بلغت ذروة التطور في ميدان الفن. وبعد ذلك فقد الفن الكريتي في النصف الثاني من هذه الألف الثانية قدراً كبيراً من نفوته وطبيعته، وازدادت جموداً وتجريداً. ويتجه الباحثون الميالون إلى التفسير المنصري للظواهر التاريخية إلى القول بأن هذه المصبة الهندسية راجعة إلى تأثير القبائل الهلينية التي غزت الإقليم الإغريقي من الشمال - أي نفس الشعب الذي كان سبباً في ظهور الأسلوب الهندسي في اليونان نفسها فيما بعد^(٣). غير أن هناك آخرين

(١) Cf. G. Karo : Die Schachtgräber von Mykenai, 1930, P. 288 - G.A.S. Snijder: Kretische Kunst, 1936, PP. 47, 119.

(٢) Cf. D.G. Hogarth : The Twilight of History, 1926, P. 8.

(٣) Hoernes - Menglin, Op. cit., PP. 378, 382 - C. Schuchhardt. Alteuropa, 1926, P. 228.

يرون أنه لا حاجة إلى مثل هذا التفسير الشعبي، ويرجعون هذا التغير في الأسلوب إلى التطور التاريخي للصورة أو القالب^(١).

إنه لمن الشائع أن ينتبه الباحثون إلى "الطابع الحديث" للفن الكريتي، على أساس أنه هو الصفة الخاصة المميزة لهذا الفن بالقياس إلى الفن المصري أو الفن في بلاد ما بين النهرين، غير أن هذه في الواقع هي أكثر سماته إثارة للمشكلات. ذلك لأن ذوق الكريتيين لم يكن، على أصالتهم وبراعتهم الفائقة، رفيعاً ولا مستقراً. فوسائلهم الفنية كانت أبسط وأوضح من أن تخلف وراءها انطباعات عميقة دائماً. وإن صورهم على الجدران لتذكرونا، بألوانها المائلة ورسومها المباشرة، بالرسوم الزخرفية التي تزين بواخرا الفاخرة وحمامات السباحة الحديثة^(٢). فكريت لم تكن ملهمة للفن "العصري" modernist فحسب، بل إنها قد استبقت نواحي معينة من الفن الصناعي الحديث. والأرجح أن "الذخعة العصرية" عند الكريتيين كانت مرتبطة بطريقتهم الخاصة في ممارسة الفن وكأنهم ينتجونه في مصانع، وبإنتاجهم الضخم لسوق هائلة للتصدير. ومن جهة أخرى فإن اليونانيين قد تجنبوا خطر التوحيد النمطي، على الرغم من أن التصنيع عندهم كان متقدماً بنفس المقدار - ولكن كل ما يثبت ذلك هو أنه لا يتعمن أبداً، في تاريخ الفن، أن تؤدي نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عدداً من أن يتسنى للتحليل العلمي وصفها بطريقة جامعة مانعة.

(١) G. Rodenwaldt : "Nordischer Einfluss in Mykenischen?" Jahrbuch des Deutschen Archaeolog. Instit. Beiblatt, XXXV, 1920, P. 13 .

(٢) انظر، في موضوع الذوق الكريتي وكونه مشكوكاً فيه :

G. Glotz, Op. cit., P. 254 .

A. R. Burn : Minoans , Philistines and Greeks, 1930, P. 24.

الباب الثالث

اليونان وروما

الفصل الأول

العصر البطولي

والعصر الهوميروى

إن الملاحم الهوميروية هي أقدم أشعار بقيت لدينا من العصر اليونانى . ولكنها ليست قطعاً أقدم الأشعار التى كانت لدى اليونانيين . ذلك لأن تركيبها كان شديد التعقيد . بحيث يمكن الإشارة إلى متناقضات فى مضمونها ، ولا يقتصر الأمر على ذلك ، بل إن أسطورة هوميروس ذاته تنطوى على سمات كثيرة لا تتسق مع الصورة التى ينبغى أن نستنتجها من روح هذه الأشعار ، بما كانت تنسم به من روح نفاذة متشككة ، بل روح هوائية متقلبة . والواقع أن معظم عناصر الصورة التقليدية للمنشد الضمير المجوز الذى ينتمى إلى جزيرة خيوس Chios ، تتألف من ذكريات ترجع إلى العهد الذى كان فيه الشاعر شخصاً ملهماً Vates - أعنى عرافاً ، له نوع من القداسة يلقى الوحي من الآلهة . ولم تكن صفة المعى فيه إلا العلامة الخارجية للنور الداخلى الذى يملأ كيانه ويمنح له أن يرى أشياء لا يراها الآخرون . فهذه العادة الجسمية - شأنها شأن المرج عند الصانع الإلهى هفايستوس - تعبر عن فكرة ثانية كانت شائعة فى المصور البدائية : هي أن صانع الأشعار والزخارف ، وغيرها من منتجات الصنعة اليدوية ، لا يمكن أن يأتى إلا من بين صفوف أولئك الذين لا يصلحون للحرب والغزو ولكن ، إذا استثنينا هذه الصفة ، فإن "هوميروس" الأسطورى يكاد يكون مثلاً كاملاً للشاعر الأسطورى الذى كان لا يزال ذا طبيعة شبه إلهية . والذى كان نبيا وصانع معجزات . وأنا لنجد أوضح تعبير عن هذه الفكرة عند "أورفيوس" ، المغنى القديم العهد . الذى استمد قيثارته من أبولو ، وتعلم فن الأغنية من ربة الفن (الموزى Muse) ذاتها . فقد كان فى استطاعته أن يحرك بموسيقاه الناس والحيوان . بل أن يحرك الصخر أيضاً . ويستعيد يورديدسى Euridice من بين براثن الموت أما "هوميروس" فله يعد فى استطاعته أن يفخر بمثل هذه القوى

السحرية، ولكنه كان لا يزال يحتفظ بسمات العراف الملهم، وظل يشعر بوجود رباط غامض مقدس يجمع بينه وبين الربة (الموزى) التى يستعين بها فى ثقة تامة.

ونستطيع أن نكون على يقين من أن الشعر الإغريقى فى أول عهوده، شأنه شأن الشعر فى كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية، كان يتألف من صيغ سحرية، وأقوال تنبؤية، وصلوات وتعاويذ، وأناشيد للحرب وللعمل. وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا: فمن الممكن تسميتها بالشعر الشعائرى للجماهير. فلم يطرأ أبدا على بال صانعى التعاويذ والأهيات الشعرية التنبؤية، والمراثيات وأناشيد الحرب، أن يخلقوا أى شىء فردى، بل إن شعرهم كان فى أساسه مجهول النسبة، وكان موجها إلى الجماعة بأسرها، يصر عن أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع. وفى مجال الفنون البصرية نجد على المستوى المناظر لهذا الشعر الشعائرى اللاشخصى، الأصنام والأحجار وجذوع الأشجار، التى كان اليونانيون يقدسونها فى معابدهم منذ أقدم العصور، والتى لا يكاد يكون من الممكن تسميتها بأعمال فى النحت، إذ أن مظاهر الهيئة البشرية فيها ضئيلة إلى أبعد حد. ولقد كانت هذه بدورها، شأنها شأن أقدم التعاويذ والأناشيد، فنا جماعيا بدائيا، أهنى تعبيراً فنياً ساذجاً خشناً عن مجتمع لا يكاد يعرف أى تمايز طبقي. ولنا ندري شيئاً من المركز الاجتماعى لصانعى هذه الأعمال، أو من الدور الذى كانوا يقومون به فى حياة الجماعة، أو السمعة التى كانوا يتمتعون بها بين معاصريهم، ولكن الأرجح أنهم كانوا يلقون تقديراً أقل مما كان يلقاه الفنانون السحرة فى العصر الحجري القديم. أو المنشدون الكهنة فى العصر الحجري الجديد. ولنلاحظ أن النحاتين بدورهم كان لهم أسلافهم الأسطوريون: إذ تروى الأساطير أن دايدالوس Daedalus كان يستطيع أن يبعث الحياة فى الخشب ويجعل الحركة تدب فى الحجر، ولم تكن الأجنحة التى صنعها لنفسه ولابنه تبدو فى نظر راوية الأسطورة أكثر إعجازاً من قدرته على نحت الأشكال وتصميم المقامات. ولم يكن دايدلوس هو الفنان الساحر الوحيد، ولكن من الجائز أنه كان آخر الفنانين السحرة المهمين، إذ يبدو أن فكرة أجنحة ايكاروس وسقوطه فى البحر ترمز إلى نهاية عهد السحر.

وبحلول بداية العصر البطولي، طرأ تغير تام على الوظيفة الاجتماعية للشعر والمركز الاجتماعي للشاعر. ذلك لأن الطبقة العليا ذات النزعة الحربية أصبحت تنظر إلى الحياة بطريقة دنيوية فردية، فأضفى ذلك على الشعر مضموناً جديداً، وجعل للشاعر مهام جديدة. فهو قد تخلى الآن عن نسبه المجهولة (anonymity) وعن انعزاله الكهنوتي، كما فقد الشعر طابعه الشعائري الجماعي. ذلك لأن ملوك الإسمارات الآخية chaeon - ^(١) ونبلها في القرن الثاني عشر ق. م، أي "الأبطال" الذين سمي العصر باسمهم، كانوا لصوصاً وقراصنة - وكانوا يفخرون بأن يطلقوا على أنفسهم اسم "نهاي المدن" - وكانت أغانيهم دنيوية فاجرة. وليست قصة طروادة، التي هي قمة شهرتهم، سوى تمجيد شعري للسلب والقرصنة. ولقد كانت روحهم الخارجة على القانون، والتي تهزأ بالقدسات، ولادة حالة الحرب التي وجدوا أنفسهم فيها، وسلسلة الانتصارات التي حققوها، والتفجرات المفاجئة للمستوى الحضاري، التي مروا بها. ولما كانوا قد انتصروا على شعب أكثر منهم تديناً، واستغلوا حضارة أكثر تقدماً بكثير من حضارتهم، فقد تحللوا من الروابط التي تربطهم بمعقدة أجدادهم، واحتقروا في الوقت ذاته الأوامر والنواهي الدينية للشعب المغلوب، لا لشيء إلا لكونه مغلوباً^(٢). وهكذا أصبحت حياة هؤلاء المحاربين غير المستقرين حياة تسودها النزعة الفردية الفوضوية، التي تعلو من ذاتها فوق كل تراث وكل قانون. فكل شيء في نظرهم غنيمة ينبغي نيلها بحد السيف، وهدف للمغامرات الشخصية، ما دام كل شيء في دنياهم يتوقف على القوة الشخصية والشجاعة والمهارة وسعة الحيلة.

ويتسم هذا العصر، من وجهة نظر علم الاجتماع، بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائري البدائي إلى نظام اجتماعي يقوم على الملكية الإقطاعية التي تعتمد على الولاء الشخصي للأنبياء نحو سيدهم. ولم يكن هذا النظام يعتمد على صلات القرابة، بل كان في واقع الأمر يسير في اتجاه مصاد لها، وكان يتجاوز، من حيث

^(١) يطلق هذا الاسم على الشعب اليوناني القديم بأسره، أو على جزء منه يمكن شمال البلونيز. (المترجم)

^(٢) H.M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, PP. 450 ff. - A.R. Burn : The World of Hesiod, 1936, PP. 8 ff.

المبدأ، نطاق واجبات المرء لذوى قرياه. فالأخلاق الاجتماعية للإقطاع ترفض تضامن الدم والجنس، بل تصبح الروابط الأخلاقية فردية عقلية^(١). ويظهر التفكك التدريجي للوحدة القبلية بصورة جلية فى الصراع بين الأقارب، الذى يبدو أنه يزداد شيوعاً كلما تقدم العصر البطولى. وأخذت تظهر بالتدريج مظاهر أخرى للولاء، كولاء الأتباع لسيدهم، والرعايا للمكهم، والمواطنون لدولتهم، وأصبحت مظاهر الولاء هذه، آخر الأمر، أقوى من أواصر القرى. وقد ظلت هذه العملية مستمرة طوال عدة قرون، ولم تنته إلا بانتصار الديمقراطية، وإن كانت قد تخللتها بضعة نظم أرستقراطية مبنية على التضامن العائلى. وظلت التراجيديا الكلاسيكية تحفل بمظاهر الصراع بين دولة العشيعة ودولة الشعب. فمسرحية "أنتهجونى" لسوفوكليس تدور حول نفس مشكلة الولاء التى تدور حولها الإلياذة. أما فى العصر البطولى فلم ترتفع هذه المشكلة إلى مستوى الصراع التراجيدى، إذ أنها لم تكن ترتبط بأية أزمة فى النظام السائد فى المجتمع. وكل ما نراه هو إعادة تقويم للمعايير الأخلاقية، والانتصار النهائى للنزعة الفردية الصارمة، التى كان معيارها الصحيح الأوحده هو قانون الشرف كما يعرفه محترفو السلب والنهب.

وترتب على ذلك أن الشعر فى العصر البطولى لم يعد شعراً شعبياً للجماهير. فنحن لا نجد فيه أفغانى ولا أناشيد للجماعات، وإنما نجد فيه أغنيات فردية عن مصير الأفراد. ولم تعد مهمة الشعر هى استنفار الناس للقتال، وإنما أصبحت هى الترويح عن الأبطال بعد انتهاء المعركة. فكان على الشاعر أن يشد فهم الدائح، وأن ينوه بأسمائهم، وينشر أمجادهم ويخلد ذكراها. والواقع أن الأنشودة البطولية إنما يرجع أصلها إلى تمطش النبلاء ذوى النزعة الحربية إلى المجد، وكانت مهمتها الرئيسية هى إرضاء هذا التمتعش - أما أية مزايا أخرى فتعد ذات أهمية ثانوية فى نظر المستمعين. وينبغى أن نعترف بأن كل فن قديم كان، إلى حد ما، استجابة لرغبة فى الشهرة، ولرغبة البعض فى أن يذيع صيته بين معاصريه وبين الأجيال

III H.M. Chadwick : Op. cit., PP. 347 - 8, 365 - George Thomson : Aescylus and Athens, 1941, P. 62 .

التالية له^(١). وأن قصة هيروستراتوس Herostratus، الذى أشعل النار فى معبد ديانا فى افسوس لكى يخلد اسمه، لتنبهنا إلى مدى استمرار قوة هذه الرغبة فى الشهرة، حتى فى عصور متأخرة، على الرغم من أن هذه الرغبة لم تكن فى هذه العصور خلاقية بقدر ما كانت فى العصر البطولى. فشعراء الأغاني البطولية كانوا مانحي المجد والشهرة، وهذا أساس وجودهم ومصدر إلهامهم. ولم تعد موضوعات شعرهم هى الأمنى والآمال، أو الطقوس السحرية أو شعائر النزعة الحيوية، وإنما أصبحت أقاصيص المارك الناجحة والحرب الدامية. وباختفاء الوظيفة الشعائرية للشعر، فقد طابعه الفئائى وأصبح شعرا ملحميا. وبهذه الروح كان هو مصدر أقدم شعر أوروبى نعرفه، يتسم بالطابع الدنيوى، ويستقل عن الدين. والواقع أن الأصل الذى نشأت فيه هذه الأشعار إنما كان نوعا من التقرير الحربى، والتسجيل الزمنى لكيفية سير الحرب. والأرجح أنها كانت تقتصر فى البداية على "آخر أخبار" الحملات العسكرية والغارات الطافرة للقبيلة. ومن هنا قال هوميروس "أن أحدث الأغنيات هى التى تقابل بأعلى تصنيف" (الأوديسية، ١ ، ٣٥١ - ٢). وهو يجعل ديمودوكوس Demodokos وفيموس Phemios ينشدان آخر أحداث اليوم. غير أن منشديه لم يعمدوا مجرد مسجلين للحوادث، إذ أن التقرير الحربى قد أصبح فى هذه الأثناء مزيجا من التاريخ والسيرة الملحمية، واتخذ أسلوب الأقصوصة الشعرية (ballad). بحيث مزج عناصر درامية وغنائية مع شعر الملاحم. ولاشك أن الأمر كان كذلك حتى فى الأناشيد البطولية التى تبنى منها أشعار الملاحم، وإن كان العنصر الملحمى هو العنصر المميز فى هذه الأناشيد.

ولا يقتصر النشيد البطولى على رواية أفعال شخص معين، بل أن الذى يلقيه هو أيضا شخص معين، لا جماعة أو كورس^(٢). وأغلب الظن أن المحاربين والأبطال أنفسهم هم الذين كانوا يؤلفونه وينشدونه فى الأصل، أى أن جمهور المستمعين، وكذلك المؤلف، كانوا جميعا ينتمون إلى الطبقة العليا، وكانوا هواة من

(١) يقول هرقليلس: "هناك شيء واحد يؤثره الأفضلون على كل ما عداه: وهو الشهرة الخالدة على الأمور العابرة". الفقرة ٢٩ فى كتاب ديالز:

H. Diels: Die Fragmente der Vorsokratiker, I, 1934, 5th edit., P. 157.

(٢) وبهذه المناسبة فلم يكن الكورس هو الذى يؤدى جميع أنواع الشعر، حتى فى عصور ما قبل التاريخ.

النبلاء، وفى بعض الأحيان من الأمراء. ولا شك فى أن المنظر الذى تصوره قصة "بيولف Beowulf"، والذى يطلب فيه ملك الدانمرك إلى أحد ضباطه أن يغنى له أنشودة عن المعركة التى خاضها قبل ذلك مباشرة، يصدق بوجه عام على الأحوال السائدة فى العصر البطولى اليونانى^(١). ولكن سرعان ما حل شاعر محترف - هو شاعر البلاط أو منشده أو مغنيه - محل النبل الهاوى، إذ أن الأول هو الذى كان يستطيع، بفضل خبرته الطويلة، أن يردى النشيد البطولى بمزيد من التفنن، مما ينجم عنه مزيد من التأثير. وكان هؤلاء الشعراء المنشدون يغنون حكاياتهم فى المآدب العامة للملوك وقوادهم، شأنهم شأن ديمودوكوس فى بلاط ملك شعب "فياكيس Phaeaces"^(٢) وفيهوس فى قصر أوديسيوس. فهم مغنون محترفون، ولكنهم فى الوقت ذاته يدينون للملك بالطاعة والولاء، وكان لهم مركز مشرف، على الرغم من أنهم كانوا يعملون بأجر. فهم ينتمون إلى مجتمع البلاط، ويعاملهم الأبطال كما لو كانوا أندادا لهم. وكانوا يحيون حياة القصر الدنيوية. وعلى الرغم من أنهم كانوا لا يزالون يدهون أن الآلهة قد بثت الأغاني فى نفوسهم (الأوديسة، ٣٢، ٣٤٧ - ٨) ويعتزون بذكرى الأصل الإلهى لفنهم، فقد كانوا فى الوقت ذاته مماثلين لمستعبيهم فى انغماسهم فى صنعة الحرب القاسية، بل لقد كانت الصلات التى تجمعهم مع هؤلاء أقوى فى واقع الأمر من تلك التى تجمعهم مع أجدادهم الروحيين، أى العرافين والسحرة فى عهد أسبق.

أما الصورة التى نستخلصها من الشعراء الهومريين عن المركز الاجتماعى للشاعر فهى صورة تفتقر إلى الاتساق. فأحد المنشدين ينتمى إلى حاشية الأمير، على حين أن الآخر وسط بين منشد البلاط والمنشد الشعبى^(٣). ويبدو أنه حدث خلط بين الأوضاع فى عصر أسبق وبين "العصر الهوميرى" ذاته، وهو العصر الذى جمعت فيه الأشعار وهذبت. وعلى أية حال فلنا أن نفترض أنه كان يوجد، حتى فى المهود

(١) H.M. Chadwick, Op. cit., P. 87.

(٢) شعب أسطورى ورد ذكره عند هوميروس، كانت حياته مثالية خالية من الغلال، وكانوا آخر السلاة الإلهية فى

(الترجم)

النموب.

(٣) W. Schmid - O. Staehlin : "Gesch. Der Griech. Lit.", I, 1, 1929, P. 59. In I. Mueller's "Handbuch der Altertumswiss".

الأولى، منشدون جوالون إلى جانب شعراء مجتمع البلاط الأستقراطي، وأن هؤلاء المنشدين الجوالون كانوا يرفهون عن الجماهير في الأسواق وحول النار في الأماكن العامة بأغان ذات طابع أقل بطولية وتبجيلاً^(١) ولكننا لا نستطيع أن نكون فكرة عن هؤلاء الشعراء، إلا إذا افترضنا أن حكايات مثل ارتكاب أفروديت للزنا قد ظهرت في الأصل بهذه الطريقة^(٢)

وفي ميدان الفنون التشكيلية واصل "الآخيون Achaeans" (اليونانيون القدماء) التراث الكريتى والموقنائى Mycenaean (الإيجى)، ولا يمكن أن يكون المركز الاجتماعى للفنان قد اختلف كثيرا عن مركز الصانع الفنان فى كريت. وعلى أية حال ففن غير المعقول أن يكون قد ظهر، فى أى وقت، مثال أو مصور من بين صفوف طبقة النبلاء، أو معن ينتمون إلى مجتمع البلاط. بل أن محاولات الشعراء والنبلاء فى ميدان الشعر، وخبرة الشعراء المحترفين فى أساليب الحرب، كانت خليفة بأن توسع الهوية الاجتماعية بين الفنان الذى كان يشغل يديه وبين الشاعر الذى كان يشغل عقله. وكان هذا الوضع الجديد هو السبب الرئيسى فى ارتفاع المكانة الاجتماعية للشاعر فى العصر البطولى، بالمقاس إلى الكاتب فى الشرق القديم.

وقد وضع الفزو "الدورى" (Dorian) حدا للعصر الذى كانت فيه الفتوحات والمغامرات العسكرية تترجم فورا إلى أغنية وملحمة ذلك لأن "الدوريين" كانوا شعبا من الفلاحين الأجلاف ذوى العقليات العملية، فلم يضعوا أناسه من انتصاراتهم، ولم يعد الشعب "البطولى" الذى طرده من دياره حريصا على المغامرة بعد أن استقر على ساحل آسيا الصغرى. وأصبحت ملكياتهم العسكرية ارستقراطيات زراعية وتجارية سلمية، صار فيها الملوك السابقون مجرد ملاك كبار للأرض. وعلى حين أن الأمراء وحاشيتهم كانوا يستطيعون قبل ذلك أن يحيا حياة باذخة على حساب بقية المجتمع، فإن الثروة أصبحت الآن توزع على نطاق أوسع، وتضائل بالتالى ترف الطبقات العليا^(٣). فقد أصبحوا الآن قانعين بأسلوب فى الحياة أشد

(١) Ibid., P. 60 .

(٢) Ibid., P. 664 .

(٣) Cf. O. Neurath : Antike Wirtschaftsgesch., 1926, 3rd edit., P. 24 .

تواضعاً، ولا شك فى أن المكافآت التى كانوا يعطونها للمثاليين والمصورين فى وطنهم الجديد كانت فى البداية ضئيلة إلى أبعد حد. أما الإنتاج الشعرى فى ذلك العصر فكان أروع بكثير. ذلك لأن اللاجئين قد أخذوا ثلاثة قرون وسط شعوب أجنبية وبتأثير حضارات أجنبية. وفى استطاعتنا أن نلمح من وراء الشكل الأيونى النهائى، المادة الأيولية Aeolic الأقدم عهداً، وأن نعيذ المصادر المختلفة والمستوى متفاوت لمختلف الأجزاء، والانتقال المفاجئ، فى بعض المواضع، ولكننا لا نعرف إلى أى حد يدين شعر الملاحم للأناشيد البطولية بمزاياه الفنية، أو كيف نوزع الفضل فى هذا العمل الرائع بين أفراد الشعراء ومدارسهم وأجيالهم. والأهم من ذلك كله أننا لا نعلم إن كان شخص معين قد تناول العمل الجماعى وأضفى عليه عن وهى طابعه الأخير، أم أن هذا العمل هو، على العكس من ذلك، تجسد شعرى لمجهودات كثيرة متميزة، وتعبير عن الاستعادة الدائمة للتراث، والتحسين المستمر عليه، مما يضفى عليه طابعاً خاصاً، بل فريداً، هو أنه نتاج "عبقريّة جماعية" بالمعنى الصحيح.

ولقد رأينا من قبل أن التمايز بين الشاعر والكاهن أدى إلى أن يصطبغ الخلق الشعرى، فى العصر البطولى، بصبغة أكثر شخصية، بحيث كان عملاً لأفراد منفصلين ومستقلين. أما فى العصر الذى نتحدث عنه الآن فقد عادت إلى الظهور علامات اتجاه قاطع نحو الجماعية. فلم يعد شعر الملاحم من عمل شعراء أفراد، وإنما أصبح نتاجاً لمدارس كاملة، بل نتاجاً لطوائف حرفية، أن جاز هذا التعبير. صحيح أنه ليس خلقاً لمجتمع شعبى، ولكنه على الأقل عمل جماعى — أى عمل مجموعة من الفنانين الذين يعترفون بتضامنهم الروحى ويجمعهم تراث مشترك وأساليب عمل واحدة. وهكذا بدأ نوع جديد من التنظيم لم يكن قد ظهر من قبل إلا فى الفنون البصرية، وكان بعيداً كل البعد عن الشعر الأقدم عهداً : إذ أن تقسيم العمل بين التلاميذ والمعلمين، وبين الأساتذة والمساعدين أصبح الآن يطبق على ميدان الأدب بدوره.

كان النشد يتغنى أغانيه فى القاعة الملكية أمام جمهور من الأمراء والنبلاء. وكان الشاعر المغنى يروى من ملاحمه فى مجالس النبلاء وبيوت العظماء، وكذلك فى الأعياد والأسواق، وفى الورش والأماكن العامة. وبازدياد شعبية هذا الشعر، واتساع نطاق الجمهور الذى يخاطبه، أصبح الأسلوب أقل شكلية بالتدرج، واقترب من أسلوب الحديث اليومى المعتاد، وأصبح التنغيم والتلاوة محل محل القيئارة والغناء. ولم تكتمل هذه العملية، أعنى عملية اصطباغ الشعر بالصيغة الشعبية، إلا عندما عادت سير البطولة، فى صورتها الملحمية الجديدة، إلى أرض اليونان الأصلية، وانتشرت منها إلى الخارج بفضل الشعراء الجوالين، وجعلها المقلدون، وحولها كتاب التراجميدا آخر الأمر إلى الشكل المسرحى. وأصبحت تلاوة الملاحم عادة مألوفة فى عصر الطغاة Tyrants وبداية العصر الديمقراطى. بل لقد صدر فى القرن السادس ق. م. قانون يشترط تلاوة الأشعار الكاملة لهوميروس - بواسطة مجموعات متعاقبة من قراء الشعر على الأرجح - فى الأعياد الأثينية Panathenaeas التى تجرى كل أربع سنوات. فالنشد كان يتغنى بأمجاد الملوك وأتباعهم، والشاعر المتجول كان يشهد بماضى الأمة. وكان النشد يتغنى بالحوادث الجارية، على حين كان الشاعر المتجول يبعث من جديد أحداث التاريخ وقصص البطولة. ولم يكن تأليف الشعر وروايته قد أصبحا بعد مهنتين متخصصتين، ومع ذلك فلم يكن الراوى بالضرورة هو الشاعر، كما كان من قبل^(١). ولقد كان النشد المتجول rhapsode وسطا بين الشاعر الخالص والممثل، فكانت المحادثات المتعددة التى تجرى على ألسنة شخصيات الملاحم، والتى كانت تستلزم شيئاً من البراعة التمثيلية فى الرواية، هى حلقة الاتصال بين تلاوة الملحمة وتمثيل الدراما^(٢). وكان هوميروس المعروف فى الأسطورة وسطا بين ديمودوكس والشعراء المنتمين إلى التراث الهومييرى، أى بين منشدى البلاط والشعراء الجوالين. فهو يجمع بين صفة العراف الكاهن وبين المغنى المتجول، أى بين ابن ربة الفن والشحاذ المستجدى. والواقع أن

(١) Schmid - Stachlin, Op. cit., I, P. 157.

(٢) Cf. Hermann Reich : Der Minus, 1903, I. P. 547

صورته تفتقر إلى التحدد، وهى لا تعدو أن تكون تلخيصاً وتجسيمياً للتطور من الأناشيد البطولية عند الأمراء الأخيين إلى الملاحم الأيونية .

وأغلب الظن أن الشعراء الجوالين كانوا يستطيعون الكتابة. فعلى الرغم من أنه كان لا يزال يوجد، فى وقت متأخر جداً، أناس كانوا يستطيعون رواية أشعار هوميروس بأكملها عن ظهر قلب، فإن الرواية لو كانت هى الوسيلة الوحيدة المستخدمة، دون أى أساس كتابى، لأدى ذلك بالتدريج إلى ضياع تام لهذه الملاحم. فلا بد إذن أن نتخيل الشعراء الجوالين فى صورة أدباء مثقفين مطلعين، كانوا أحرص على حفظ تراث أشعارهم منهم على الإضافة إليه. والواقع أن نفس تسميتهم "بأبناء هوميروس"، وتمسكهم بأسطورة انتمائهم إلى سلالة الشاعر الكبير، لدليل على أن مدرستهم كانت تنقسم بطابع محافظ، بل كانت تسودها تقاليد أهل العشرة الواحدة. وقد أكد البعض بالفعل أن ألقاب الطوائف المختلفة، مثل Homeridai (أبناء هوميروس) و Asklepiadai (أبناء اسكليبيوس) و Daidalidai (أبناء دايدالوس)^(١)، ينبغى أن تعد مجرد رموز اعتباطية، وأن أعضائها لم يكونوا هم أنفسهم يصدقون، أو يتوقعون من الغير أن يصدقوا، أنهم كانوا من سلالة واحدة^(٢). ولكن هناك باحثين آخرين كانوا يعتقدون أن الطوائف ترجع فى أصلها إلى صلات القرى، وأن الصنائع والحرف المختلفة كانت كلها فى الأصل احتكاراً لعشائر مختلفة^(٣). وأياً كان الأمر، فقد كان الشعراء الجوالون يؤلفون حرفة مقلدة، متميزة عن الجماعات الأخرى، يعمل بها مثقفون يتميزون بالتخصص الشديد، كانوا ممثلين بتراث قديم ولا شأن لهم بأى شئ من قبيل "الشعر الشعبى". فما يسمى "بالملاحم الشعبى" اليونانية ليس إلا ابتداها خالصاً من ابتكار خيال علماء فقه اللغة الرومانتيكيين، أما الأشعار الهومرية فكانت بعيدة تماماً عن صفة "الشعبية"، سواء فى مراحلها النهائية وفى مراحلها المبكرة. كذلك لم تعد الملاحم فى صورتها النهائية

(١) تدل هذه الأسماء على المشتغلين بالشعر، والطب، والنحت والعمارة على التوالى . (المترجم)

(٢) E.A. Gardner : "Early Athens". In : "The Cambridge Ancient Hist." III, 1929, P. 585 .

(٣) يشير G. Thomson إلى كتاب V. Groenbeck بعنوان : Culture of the Teutons (١٩٣١)، أثناء عرضه لنظريته (المراجع المذكور من قبل، ص ٤٥).

وفى مراحلها المبكرة. كذلك لم تعد الملاحم فى صورتها النهائية من شعر البلاط، على حين أن الأنشودة البطولية كانت بالفعل شعرا كهذا: إذ أن موضوعاتها وأسلوبها والمستمعين إليها وكل شيء متعلق بها - كل هؤلاء كان لهم جميعا طابع البلاط أو الفرسان النبلاء. بل إنه ليس من المؤكد أن الأنشودة البطولية اليونانية ذاتها قد أصبحت فى أى وقت شعرا شعبيا، مثل أنشودة النيبيلونجن Neibelungenlied، التى سرعان ما اندمجت فى الشعب، بفضل المنشدين الجوالين، بعد نشأتها وتطورها الأول فى البلاط، وبذلك مرت بمرحلة شعر شعبى قبل أن تتخذ آخر صورة شعر البلاط التى نعرفها عليها^(١). وتبعنا لهذا رأى تكون الملاحم الهومرية استمرارا مباشرا لشعر العصر البطولى^(٢). فقد أخذ الآخيون Achaeans والأهوليون Aeolians إلى ديارهم الجديدة الأناشيد البطولية، بل أخذوا المنشدين أيضا، الذين نقلوا إلى شعراء الملاحم مباشرة ما كانوا يغنون من قبل من الأناشيد. وهكذا يكون لب هذه الأشعار مؤلفا، لا من أقاصيص "ثيسالية Thessalian" شعبية، بل من مدائح ملوكية ليست موجهة إلى الجماهير، وإنما إلى الأذان المدربة لأقلية من الخبراء المارفين، وبذلك لا تكون الأنشودة البطولية قد وصلت إلى جماهير الشعب إلا فى عهد متأخر جدا، فى صورة الملحمة الكاملة - التى هى، تبعنا لهذا رأى، أول صورة يعرفها بها الشعب الهيلينى عادة. وعلى هذا الأساس فإن الملاحم الهومرية، بكل ما كانت تتصف به من كمال، لم تكن نتاجا لشعر فردى أو شعبى، بل كانت - على عكس ذلك - نتاجا فنيا مجهول النسبة، اشترك فيه كثير من متأدبى البلاط والسادة المثقفين، ومحيث فيه الفوارق بين جهود الشخصيات والمدارس والأجيال المختلفة. وهذه النظرة تقلب المفاهيم الرومانتيكية فى طبيعة الفن والفنان رأسا على عقب - وهى المفاهيم التى كانت تؤلف أساس التفكير الجمالى فى القرن التاسع عشر. ولا جدال فى أن هذا رأى يلقى ضوءا جديدا على الأشعار، ولكن سر جمالها يظل مع ذلك خفيا. فالعنصر المحير فى هذه الأشعار كان ما أسماه الرومانتيكيون "بالشعر الشعبى السانج"، أما فى نظرنا فهو القدرة الخلاقة

(١) H.M. Chadwick, Op. cit., P. 228.

(٢) Ibid., P. 224.

التي جعلت من الممكن أن تستخلص من هذه العناصر المتفرقة - الممارسة والدراسة، والتراث والإلهام، والأصيل والمستعار - هذا الانسياب المتصل لل فقرات العذبة، وهذا العالم المتين المتعاسك من الصور المجازية، وهذه الوحدة الكاملة للوجود والمعنى.

إن جو الأشعار الهومرية يظل جوا أرستقراطيا تماما، ولكنه لا يعود إقطاعيا بالمعنى الدقيق، بل أن أجزاءها الأقدم عهدا هي وحدها التي تعكس جو العصر الإقطاعي. ولقد كانت الأنشودة البطولية موجهة إلى الأمراء والنبلاء وحدهم، ولم تكن تبدو أى اهتمام إلا بهم، وبخصالهم ومثلهم العليا. وعلى الرغم من أن عالم الملاحم في صورته النهائية لم يعد منحصرا في هذا النطاق الضيق، فإن الإنسان العادى، الذى ينتمى إلى الشعب، لا يرد له ذكر على الإطلاق، ولا تعزى إلى الجندى العادى أية أهمية. ولن نجد لدى هوميروس كله حالة واحدة لشخص من غير النبلاء يرتفع فوق مستوى الطبقة التى ولد فيها^(١). ولا تنطوى الملاحم على أى نقد حقيقى للملوك أو للطبقة الأرستقراطية. فشخصية ثرسيتس Thersites، وهى الشخصية الوحيدة التى تسخر من الملوك، هى المثل الواضح للشخص الجلف، الذى يفتر إلى كل تهذيب فى السلوك وإلى كل آداب اللياقة التى يقتضيها الاتصال الاجتماعى. وهكذا فإن السمات "البورجوازية" الخارجية التى لوحظت فى تشبيهات هوميروس^(٢) لا تعكس، على وجه الإجمال، أية روح بورجوازية. ومع ذلك فإن الملحمة تشكك بالفعل فى المثل العليا البطولية التى كانت تتضمنها أقاصيص البطولة القديمة. فهنا نجد بالفعل توترا ملحوظا بين نظرة الشاعر الإنسانى وبين سلوك أبطاله القساء. على أن هوميروس "الذى لا يؤمن بالأبطال" لا يصادفنا فى الأوديسية وحدها. إذ لا يقتصر خروجه عن الروح البطولية على شخصية أوديسيوس الذى ينتمى إليه الشاعر ذاته - بل أن هناك دلائل على أن هكتور النبيل، العطوف، الكريم قد أصبح يحتل فى قلب الشاعر المكانة التى كان يحتلها بطل الإلياذة المتوحش^(٣). وأن دل هذا على شئ، فإنما يدل على أن نظرة طبقة النبلاء كانت تسير فى طريق التغير، لا على أن

(١) A.R. Burn : Minoans, Philistines and Greeks, 1930, P. 200 .

(٢) Paul Cauer : Grundfragen der Homerkritik, 1909,m 2nd edit., PP. 420 - 3.

(٣) Schmid - Stachlin, Op. cit., I, 1, 79 - 81 .

شاعر الملحمة كان يستمد معايير الأخلاقية من جمهور جديد لا ينتمى إلى طبقة النبلاء. وعلى أية حال فإن هذه الملاحم لم تكتب لطبقة من النبلاء المحاربين ملاك الأرض، بل لأرستقراطية غير محاربة من سكان المدن.

وعند هزود نجد أنفسنا، لأول مرة، إزاء شعر يدور حول عالم الفلاح، ومع ذلك فهذا بدوره ليس شعرا شعبياً بالمعنى الصحيح - أعني أنه ليس شعرا ينتقل من فم إلى فم، أو يستطيع أن ينافس الحكايات الإباحية التي تروى حول النار. ومع ذلك فإن موضوعاته، ومعاييرها، ومثله العليا، تنتمي إلى الفلاحين، أى إلى أولئك الذين كانوا ضحايا اضطهاد طبقة النبلاء من ملوك الأرض. وأن الأهمية التاريخية لشعر هزود لتراجع إلى أنه أول تعبير أدبي عن التوتر الاجتماعي والعداء الطبقي. صحيح أنه يدعو إلى التوفيق ويهدف إلى التهدئة والتعزية - إذا أن عصر الحرب الطبقية مازال بعيدا كل البعد - فهو أن هذه أول مرة يسمع فيها صوت الشعب العامل فى الأدب، وأول صوت يرتفع مناديا بالعدالة الاجتماعية، ومنندا بالتعسف والعنف، وبالاختصار، فلأول مرة نجد هنا شاعرا يحمل رسالة سياسية وتعليمية، بدلا من تلك المهمة التي عهد بها الدين والمجتمع البلاطى إليه، فأخذ على عاتقه أن يكون معلما وفيلسوبا ومدافعا عن طبقة مضطهدة.

وليس من السهول أن نحدد العلاقة التاريخية بين الشعر الهوميروى والفن الهندسى المعاصر له. إذ يبدو أن التقاليد المذهبة المتأنقة للملاحم لا يجمعها شبه واضح بالأسلوب الهادىء المخطط فى هذا الفن الهندسى. وقد أخفقت كل الإخفاق تلك المحاولات التي بذلت من قبل للاهتمام إلى مبادئ هذا الفن عند هوميروس^(١). فمن الملاحظ أولاً أن التماثلية Symmetry والتكرار، وهما العنصران "الهندسيان" الوحيدان فى الشعر، لا يتمثلان إلا فى أجزاء معينة من الأشعار الهومرية. وفضلاً عن ذلك فإن هذين العنصرين لا يمثلان إلا أكثر أوجه الشعر سطحية، على حين أنهما يكونان لب العمل الفنى بأسره فى التصوير والفحت. ويرجع هذا التباين إلى أن الملاحم قد نمت فى آسيا الصغرى، وهى بوتقة انصهار الحضارات الإيجية

(١) U.v. Wilamowitz - Moellendorff : Die Griech. Lit. des Altertums, 1912, 3rd edit., P. 17 .

والشرقية، ومركز التجارة العالمية في ذلك الوقت. أما موطن الأسلوب الهندسي فكان أرض اليونان الأصلية، بين الفلاحين "الدوريين Dorian" و"البويوتيين Boeotian". فجنود الأشعار الهومرية ترجع إلى لغة أهل الحضر، والمدن الكبرى، على حين أن الفن الهندسي تعبير عن شعب ريفي، أي عن شعب من المزارعين والراحة الذين انزعزلوا تمامًا عن المؤثرات الأجنبية. وكان الفن الذي أعقب ذلك مركبًا من هذين الاتجاهين، ومع ذلك فإن هذا المركب لم يتم إلا بعد تحقيق الوحدة الاقتصادية لكل سواحل بحر إيجه، على مستوى من النمو لم يتم بلوغه خلال العصر الهندسي.

ولقد كان الأسلوب الهندسي الأول عند نهاية القرن العاشر، بعد قرنين من البربرية والجمود، إيذانًا ببداية اتجاه جديد للتطور في الغرب. ففي البدء كنا نجد على الدوام نفس الأشكال الثقيلة الفجة القبيحة، ونفس الطريقة المقتضبة الشكلية في التعبير، إلى أن ظهرت بالتدريج أساليب محلية متميزة في كل البقاع. وأشهر هذه الأساليب المحلية، وأعظمها قيمة من الناحية الفنية، هو أسلوب الديبولون^(١) Dipylon، الذي ازدهر في أثينا فيما بين عامي ٩٠٠ و٧٠٠ - وهو أسلوب كان يتميز بالتهذيب، ويكاد يكون رقيقًا متأنقًا مناسبًا. وهو يثبت كيف أن فن الفلاحين ذاته يستطيع، عن طريق الممارسة الطويلة المستمرة، أن يصل إلى مستوى رفيع، وكيف أن النوع المصنوع من الزخرف، المبني على تركيب الموضوع المراد زخرفته، يمكن أن ينحط إلى "زخرف هندسي مزيف"^(٢). تنتقطع الصلة تمامًا بين طابعه التجريدي الذي يعتمد تشويه الطبيعة وبين الصورة الأصلية للموضوع. مثال ذلك أننا نستطيع أن نرى على قطعة من إناء خزفي ديبولوني في اللوفر "منظر فراش للموت"، والجلئة مسجاة عليه، ونرى نساء باكيات حول السرير أو فوقه، حيث ينبغي أن يكون حذا للسرير، كما نرى رجالا تملكهم الحزن على كل من جانبي الصورة الرئيسية وتحتها، على حين أن الصورة ذاتها مربعة ولا علاقة لها بالشكل

(١) اسم مدخل في الجانب الغربي من أثينا القديمة، وجدت به أوان خزفية زخرفت بالأسلوب الهندسي. وأصبح الاسم يدل على هذا الأسلوب الخاص في الزخرفة. (الترجم).

(٢) Bernhard Schweitzer : "Untersuchungen zur Chronologie und Gesch. der geometrischen Stile in Griechenland". Athen. Mitt., XLII, 1918, P. 112 .

الدائرى للإناء. كل هذه الأشكال يمكنك أن تفهمها كما تشاء، أما على أنها تنتمى إلى الصورة وإما على أنها مجرد حلقة وأخيراً يضغط الكل فى شبكة من الزخرف الشبيه بأشغال الإبرة. وتتميز الهيئات البشرية بأنها كلها متعائلة، وكلها تقوم بنفس الحركة بأذرعها، بحيث يعقد كل منها ذراعيه ليكون مثلثاً رأسه الأدنى هو خصر هذه الهيئات البشرية ذات الخصر الشبيه بخصر النحلة، والأرجل الطويلة. ولا يوجد فى هذه الصور أثر للعمق أو للنظام المكانى، بل أن الأجسام بلا حجم أو وزن، وإنما كل شىء فيها زخرف سطحى وتلاعب بالخطوط التى تتجمد فى أشرطة وأحزمة، وفى مساحات وبيروقات وفى مربعات ومثلثات - وتلك بلا شك أهف وأشد طريقة لوضع تصميم خارج عن الواقع منذ العصر الحجري الجديد، كما أنها أكثر تجانساً واتساقاً بكثير من كل ما عرف فى الفن المصرى

الفصل الثانى

الأسلوب والفن الآرخى

فى بلاط الطغاة

لم يبدأ جمود القوالب الهندسية فى التخفف إلا منذ القرن السابع ق.م.، عندما بدأت تظهر أشكال حضرية للحياة حتى فى أرض اليونان الأصلية، وأخذت تحل محل المجتمعات الريفية. ويرجع الأسلوب الآرخى الذى ظهر حديثاً فى ذلك الحين، والذى حل محل الأسلوب الهندسى، إلى مركب من أسلوبى الشرق والغرب، أى من "أيونية" الحضرة من جهة، وإقليم اليونان الأصلي، الذى كان لا يزال كله تقريباً زراعياً، من جهة أخرى. ولم تشيد أية قصور أو معابد فى الفترة الواقعة بين نهاية العصر الموقينائى Mycenaean وبداية العصر الآرخى فى اليونان، كما لا يوجد فن فخم من أى نوع، وكل ما تبقى لدينا من هذه الفترة إنما هو مخلفات ضئيلة لفن كان مقتصرًا كل الاقتصار على مجال الأواني الخزفية. ولكن عندما بدأ الأسلوب الآرخى، الذى كان نتاجاً لتجارة مزدهرة ومدن ثرية وعمليات استيطان أو استعمار ناجحة، بدأ عصر جديد من النحت والعمارة الشاهقين. ولقد كان هذا فى مجتمع نشأت الصفوة فيه من بين صفوف الفلاحين حتى أصبحوا حكاماً للمدن، وأرستقراطية بدأت تستثمر ثرواتها فى المدن وتشارك فى الصناعة التجارة. ولا يتجلى فى هذا الفن شيء من مظاهر تلك النظرة السكونية الضيقة التى يتصف بها الفلاح، وإنما هو فن حضري، ليس فقط فى تلك المهام الفخمة التى أخذها على عاتقه، بل أيضاً فى ازدهاره للتراث وافتحه للمؤثرات الأجنبية. صحيح أنه كان لا يزال خاضعاً لسيطرة عدد من المبادئ الشكلية - أهمها مبدأ المواجهة frontality والتماثل، والشكل التكميلى و"الجوانب الأربعة الأساسية" (أ. لوفى E.Loewy)، بحيث لا يكاد يكمن القول أن الأسلوب الهندسى قد انتهى تماماً إلا بعد بداية العصر الكلاسيكى. ومع ذلك فإن اتجاهات الأسلوب الآرخى تتميز بالتنوع

الشديد، فى داخل هذا النطاق، وهى خطوة كبيرة فى اتجاه النزعة المطابقة للطبيعة. وهكذا نجد أن الأسلوب الرشيق، الذكى، الفنى، لتمثيل المرأة الأيونية، والأشكال الضخمة القوية الدينامية للنحت الدورى Dorian المتقدم، كليهما كان يهدف دائماً، على الرغم من كل ما كانا يتسمان به من فجاجة بدائية إلى توسيع نطاق وسائل التعبير المتاحة للفنان وتنويعها. ولقد كان العنصر الأيونى سائداً فى الشرق، وسار التطور كله فى اتجاه تحقيق المزيد من الصقل وبراعة الأداء والشكلية، وكان مثله الأعلى متحققاً فى الفن السائد فى بلاط الطغاة. فى هذا الفن، كما فى الفن الكريتى، تعد المرأة هى الموضوع الرئيسى، وكان أكمل تعبير عن فن السواحل والجزر الأيونية هو تلك التماثيل النذرية (Votive) التى تصور صباها أنثىات اللبس، صفت شعورهن بعناية، وارتدين الحلى الثمينة وابتسمن ابتسامة جذابة. ولا بد أن المعابد كانت مليئة بهذه التماثيل، وذلك نظراً إلى كثرة ما عثر عليه منها. ومن الجدير بالملاحظة أن الفنانين الآرخيين، شأنهم شأن أسلافهم الكريتيين، لم يكونوا أبداً يصورون المرأة عارية، وإنما هم يلتصقون بالتأثيرات التشكيلية، لا فى الشكل العارى، بل فى الملابس وفى الإيحاء بالجسم من تحت الأردية الملصقة به. ولقد كانت الأرستقراطية تكره تصوير العرى، الذى هو فى رأيها "ديمقراطى كالموت" (يوليوس لانجه Julius Lange)، ويبدو أنه لم يكن يسمح بتصوير الرجال أنفسهم عراة، فى البداية، إلا على سبيل الدعاية للمسابقات الرياضية، ولعبادة الجسم وأسطورة الدم الشائعة عندهم. ولا جدال فى أن أولمبيا، حيث كانت توضع تماثيل الشبان هذه، كانت أفضل مكان للدعاية فى اليونان. ففىها كان يتكون رأى العام للبلاد كلها، كما كان ينمى الشعور بالوحدة الوطنية، الذى كانت تدعو إليه الطبقة الأرستقراطية.

ويتميز الفن الآرخى فى القرنين السادس والسابع ق. م بأنه فن طبقة نبيلة كانت لا تزال واسعة الثراء، وكانت مهيمنة تمام السيطرة على جهاز الحكم، وإن كان مركزها السياسى والاقتصادى قد أصبح، حتى فى ذلك الحين، مهدداً. وفى خلال العصر الآرخى استمرت بإطراد تلك العملية التى أدت إلى حلول بورجوازية المدن محلها فى السيادة الاقتصادية، وإلى انخفاض أرباحها العينية نظراً إلى ضخامة

الأرباح التي كان يجلبها الاقتصادى النقدى الجديد. ولم تصبح الأرستقراطية لأول مرة وامية بصفاتنا الأساسية إلا فى هذا الموقف الحرج^(١)، فقد بدأت الآن تؤكد سماتها المميزة لها، وذلك على سبيل التعويض عن تخلفها الواضح فى الصراع الاقتصادى. وفى حين أنها كانت قبل ذلك لا تكاد تشعر عن وعى بصفاتنا العنصرية والطبقية، لأنها كانت تأخذ هذه الصفات قضية مسلماً بها فحسب، فقد أخذت الآن تدعى أن هذه الصفات فضائل خاصة تبرر حصولها على امتيازات معينة. وهكذا أخذت تضع الآن، فى لحظة الخطر، برنامجاً للحياة ما كان ليتسنى لها أن تحدده بمثل هذه الدقة، وأن تنفذه بكل هذا الحرص، فى الأوقات التي كانت فيها طريقة الحياة هذه لا تزال مأمونة مادياً. ففي هذه الفترة ذاتها وضعت أسس المذهب الأخلاقى لطبقة النبلاء: وأعنى بها مفهوم الفضيلة أو الامتياز *areté*، الذى تعد أهم سماته سلامة البدن والتنظيم العسكرى، والذى يبنى على أساس التراث والمولد والجنس (*race*)، ومفهوم الجمال الخير *Kalokagathia*، أى تحقيق غاية التوازن الصحيح بين الصفات الجسمية والروحية، والمادية والمعنوية، ومفهوم الاعتدال *Sophrosyne*، أى ضبط النفس والتحكم فيها.

وعلى الرغم من أن أشعار الملاحم كانت لا تزال تجد جمهوراً بقدرها ومقلدين متحمسين لها فى أرض اليونان الأصلية فضلاً عن الجزر، فقد كان من الطبيعى أن تجد الأشعار الغنائية المحلية، التي كانت تؤلف بقصد الإنشاد أو التأمل البحث، والتي كانت أوثق صلة بمشكلة الساحة، إقبالاً لدى طبقة النبلاء التي كانت تتنازل من أجل المحافظة على وجودها، يزيد على الإقبال الذى كانت تلقاه سير البطولة القديمة. وهكذا ظهر منذ البداية شعراء حكماء مثل سولون *Solon*، وشعراء رثاء مثل تورتيائوس *Tyrtæus* وثيوجنيس *Theognis*، ومؤلفو أعمال غنائية للكورس مثل سيمونيدس *Simonides* وبندار *Pindar*، كانوا جميعاً يقدمون للنبلاء تعاليم أخلاقية جادة، ونصائح وتحذيرات، بدلاً من أقاصيص المغامرات المسلية. ويعد شعرهم تعبيراً عن مشاعر شخصية ودعاية سياسية، وفلسفة

(١) Cf. W. Jaeger : *Paideia – The Ideals of Greek Culture*, 1939, P. 184.

أخلاقية في آن واحد، بحيث لم يكن الشعراء مرفهين وإنما كانوا قادة روحيين لطبقة النبلاء وللأمة معا. فمهمتهم كانت تنبيه النبلاء إلى مراكزهم المهددة بالخطر، وتذكيرهم بمظمتهم الغابرة. وربما كان ثيوجنيس، المادح المتحمس لأخلاق النبلاء، أعمق الشعراء ازدياء لطبقة الأثرياء الجديدة، التي قارن بين وضاعتها السوقية وبين فضائل النبلاء، كالترفع والأريحية. ولكننا نستطيع، حتى في أعماله ذاتها، أن نلاحظ الأزمة التي كان يواجهها المثل الأعلى للفضيلة والامتياز areté. ذلك لأنه ينصح سامعيه - ولكن باستعاض شديد - بأن يتكيفوا مع مقتضيات المجتمع التجاري الجديد، وبذلك هدم البناء الكامل للأخلاق الأرستقراطية. كذلك فإن الأزمة التي أصبح خطرها الآن سائلاً تكمن من وراءه نظرة بندار الأسهانة إلى العالم. فهي المصدر الذي استوحاه هذا الشاعر الذي كان أعظم الشعراء النبلاء - بل أنها مصدر التراجيديا اليونانية ذاتها. ومع ذلك فإن مؤلفي التراجيديا لم يستطيعوا الانتفاع من كنوز بندار إلا بعد أن طهروها من شوائبها - مثل تبجيله الضيق الأفق للأسر الكبيرة، ومثله الأعلى التحيز للألعاب الرياضية، و"مجاملاته للرياضيين والفرسان"^(١) - وبذلك حرروا الفهم التراجيدي للحياة من وجهة نظر بندار الضيقة، بحيث أصبح من الممكن أن يلقي هذا الفهم إقبالاً لدى جمهورهم الأوسع والأعقد تركيباً.

وكان بندار لا يزال يقتصر على الكتابة لأقرانه من النبلاء الذين ظل يعاملهم بوصفهم أنداداً له، وإن كان من المؤكد أنه كان يرتزق من عمله كشاعر محترف. وهو حين يدعي أنه إنما يعبر عن رأيه الخاص، وأنه على الرغم من أنه قد يريد مكافأة، فإنه يستطيع بالمثل أن يمارس عمله دون مكافأة، فإنه يعطينا إحساساً بأنه هادئ يقرض الشعر لأنه يجد في ذلك لذة خاصة فحسب، وفي ذهنه تحقيق مصلحة أقرانه النبلاء.

ونتيجة لروح الهواية المزعومة هذه، فقد يبدو لأول وهلة أن الاتجاه نحو مزيد من الاحتراف في الشعر قد انقلب على عقبيه، ولكن الواقع أن هذا الوقت

(١) Wilamowitz - Moellendorf : Einleitung in die Griech. Tragödi, 1921, P. 105.

بالذات هو الذى اتخذت فيه الخطوة الحاسمة نحو الاحتراف الأدبى. فقد كان سيمونيدس يكتب الشعر حسب الطلب، ولقاء مبلغ محدد، لكل من يود أن يدفع له، وهو يعرض مواهبه للبيع، تماماً كما سيفعل السقسطاثيون فيما بعد بحججهم العقلية - أى أنه كان هو الذى استبقهم فى نفس هذه الخاصية التى كانت هى أهم أسباب ما لقوه من ازدراء^(١). صحيح أن الأرستقراطيين كانوا يضمنون بعض الهواة الحقيقيين الذين كانوا يقومون بالتأليف من آن لآخر، وكانوا يشتركون فى الأداء مع الكورس، ولكن الشعراء ومنشدى الأشعار الغنائية الكورالية كانوا على وجه العموم فنانين محترفين، وكانت هاتان الفئتان متميزتين على نحو أقوى مما كانتا عليه فى العهود السابقة. فعلى حين أن المنشدين الجوالين *rhapsodes* كانوا شعراء وقارئين للشعر فى آن واحد، فقد أصبحت هاتان الوظيفتان الآن منفصلتين، أى أن الشاعر لم يعد ينشد. كما أن المنشد لم يعد هو مؤلف الشعر. ولعل أبرز نتائج تقسيم العمل هذا هى أنه يبين كيف أن المغنى أصبح يعد مجرد صانع ماهر، فلم يعد يرتبط به أى اثر لصفة الهواة، على خلاف الشاعر الذى كان لا يزال يعتقد أنه يؤمن بما يكتب. وكان منشدو الكورس يكونون مهنة واسعة الانتشار دقيقة التنظيم، بحيث كان الشعراء يستطيعون أن يبعثوا إليهم بأشعار غنائية كلّفوا بكتابتها، مفترضين أنهم لن يصادفوا عند أدائها أية صعوبات فنية تستعصى عليهم. وكما أن قائد الأوركسترا يستطيع اليوم أن يتوقع الاهتداء إلى أوركسترا معقول فى أية مدينة كبيرة، فكذلك كان الشاعر فى اليونان فى ذلك العهد يستطيع أن يكون واثقاً من أنه سيجد الكورس المدرب، سواء من أجل الاحتفالات العامة والخاصة. وكانت الأسر النبيلة هى التى تنفق على فرق الكورس هذه، التى كانت أداة طيعة تماماً فى يدها.

كذلك فإن النحت والتصوير كانا فى ذلك الوقت خاضعين كل الخضوع للنظرة الأخلاقية لطبقة النبلاء، وللمثل الأرستقراطى الأعلى فى الجمال الجسمى والروحى، وإن لم يكن ذلك قد ظهر بنفس درجة الوضوح التى ظهر بها فى الشعر. فتمائيل الشبان النبلاء الذين أحرزوا انتصارات فى الألعاب الأولمبية (والتي تصنف

(١) Cf. Edgar Zilsel : Die Entstehung des Geniebegriffs, 1926, P. 16 .

عادة تحت اسم تماثيل أبولو). أو الهيئات البشرية كتلك المنحوتة فوق بوابات معبد إيجينا Aegina بأجسامها القوية الفخورة، ووقفاتها المترفعة، هي النظر الكامل للأسلوب الأرستقراطي البطولي، والترفع والانعزال المتوارث عن التقاليد القديمة عند بندار. فموضوعات النحت والشعر كانت تشترك معاً في نفس المثل الأصلي الرجولي القائم على تصور الحياة بوصفها صراعاً (agon)، وفي كونها نتاجاً نموذجياً للتربية الأرستقراطية والتدريبات الرياضية الشاملة. وكان الاشتراك في الألعاب الأولمبية وفقاً على النبلاء، فهم وحدهم الذين كانوا يملكون الوسائل اللازمة للتدريب وللمنافسة ذاتها. وترجع أو قانصة للفائزين إلى عام ٧٧٦ ق. م، ولكن أول تمثال لأحد الفائزين فيما يقول باوزانياس Pausanias، لقد صنع في عام ٥٣٦ ق. م. وفيما بين هذين التاريخين كانت الأرستقراطية في قمة ازدهارها. فهل يجوز لنا أن نستنتج من ذلك أن تماثيل الفائزين قد صنعت من أجل تشجيع الأجيال الأضعف والأقل طموحاً والأقل شجاعة، التي أعقبت الأجيال الأرستقراطية القديمة؟

إن تماثيل الرياضيين لم تكن تهدف إلى أن تكون تصويراً دقيقاً لأفراد معينين، وإنما كانت تصويراً ذا صبغة مثالية، يبدو أن هدفه الوحيد كان تخليد ذكرى الانتصار الخاص والدعاية للألعاب ذاتها. ومن الجائز أن الفنان في حالات كثيرة لم ير الفائز أبداً، وكان عليه أن يبني تصويره على وصف مقتضب للموضوع^(١)، أما ملاحظة بلينيوس Plinius القائلة أن الرياضيين كانوا يستحقون تمثالاً يصورهم بعد ثالث انتصار، فلا بد أنها تشير إلى عصور لاحقة. إذ ليس ثمة سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن أي تمثال نصب في العصر الآخري كان مشابهاً لأي شخص بعينه، ولكن من الجائز جداً أن اليونانيين ميزوا فيما بعد، كما نفعل نحن الآن، بين الجائزة الصغيرة التي تكون عادة شيئاً لا شخصياً تماماً، وبين الجائزة الكبيرة التي ينقش عليها اسم الفائز وتفاصيل السابقة. وعلى أية حال فإن فكرة الصورة الشخصية كما نعرفها نحن كانت بعيدة كل البعد عن المؤلف خلال العصر

(١) J. Burckhardt : Griech Kulturgesch., IV., 1902, P. 115.

الآرخى للفن اليونانى، على الرغم من التقدم الكبير الذى تحقق فى اتجاه النزعة الفردية خلال هذه الفترة.

وبنىو التجارة والمجتمع الحضرى، وانتصار فكرة الاقتصاد القائم على المنافسة، أصبحت النزعة الفردية بارزة فى جميع ميادين الحياة الثقافية. ومن الصحيح أن اقتصاد الشرق القديم كان قد تطور أيضاً فى اتجاه حضرى، وكان بدوره مبنياً على التجارة والصناعة، ولكن هذه كانت إما احتكاًراً لخزانة القصر والمعبد، وإما منظمة على نحو من شأنه ألا يترك مجالاً كبيراً للمنافسة الفردية. أما فى أيونية وفى أرض اليونان الأصلية فكانت هناك منافسة حرة، وذلك بين المواطنين الأحرار على الأقل. وكانت بداية هذه النزعة الفردية فى الاقتصاد إيداًناً بنهاية عهد جمع الملاحم، وبداية اتجاه ذاتى فى الشعر، مع ارتقاء الشعر الغنائى إلى مكان الصدارة. ولا يتضح هذا الاتجاه فى الموضوع وحده، الذى يكون فى الشعر الغنائى عادة أقرب إلى الطابع الشخصى منه فى شعر الملاحم، بل أنه يتضح أيضاً فى إصرار الشاعر على أن يعرف بوصفه مؤلف أشعاره - وهى ظاهرة جديدة. وهكذا بدأت فكرة الملكية الثقافية الخاصة تظهر فى الميدان، وأخذت دعائمها تتوطد. فقد كان شعر المنشدين الجوالين عملاً جماعياً، وكان ملكاً مشاعاً لا ينقسم، للمدرسة أو الطائفة أو الجماعة. ولم يكن أحد من هؤلاء المنشدين ينظر أبداً إلى الأشعار التى يلقىها على أنها ملكه الخاص. أما شعراء العصر الآرخى فكانوا يخاطبون جمهورهم بصيغة المتكلم - وهذا لا يصدق فقط على الشعراء الذين كانوا يكتبون أشعاراً غنائية تعبر عن مشاعر شخصية، مثل الكايوس Alcacus وسافو Sappho، بل إنه يصدق أيضاً على كتاب الأشعار الغنائية المعبرة عن أفكار شخصية، أو المخصصة للكورس. وتفككت أنواع الشعر المعروفة إلى عدد كبير من الأساليب الفردية وأصبح الشاعر هو الذى يعبر عن مشاعره مباشرة، أو يخاطب جمهوره دون وسيط، فى كل عمل يؤلفه.

وفى نفس الوقت تقريباً، أى حوالى عام ٧٠٠ ق. م، نجد أول أعمال الفن البصرى التى وقعها أصحابها - ابتداء من إناء "أرسطونوثوس Aristonothos". الذى هو أقدم عمل فنى عليه توقيع صاحبه فى التاريخ. وفى القرن السادس ظهر

نوع من الإنسان كان غير معروف تقريبًا من قبل - وهو الفنان ذو الشخصية الفردية الواضحة^(١). فلم يعرف عصر ما قبل التاريخ، أو العصور الشرقية القديمة، أو الفترة الهندسية في الفن اليوناني، شيئًا اسمه الأسلوب الفردي أو المثل العليا والمطامح الشخصية. وعلى أية حال فلا توجد أية دلائل تدل على أن الفنان كان يعتز بمشاعره من هذا النوع. ومن هنا كانت المناجيات الذاتية، كتلك التي تمثلها أشعار أرخيلوخوس Archilochus أو سافو، وتؤكد أرسطونوثوس تعيذه عن كل من عداه من الفنانين، ومحاولة قول شيء قبل من قبل بطريقة مختلفة، وإن لم تكن بالضرورة طريقة أفضل - كل ذلك كان شيئًا جديدًا كل الجدة، وبه يستهل عهد من التطور ظل يسير دون انتكاس (إذا استثنينا الفترة الأولى من العصور الوسطى) حتى عصرنا الحاضر.

ومع ذلك فقد كان لابد من التغلب على مقاومة قوية في الأقاليم الدورية Dorian. ذلك لأن الأرستقراطية بوجه عام لا تؤيد النزعة الفردية، وإنما هي تبني ادعاء الامتياز لديها على فضائل مشتركة بين الطبقة بأسرها، أو بين هشائر كاملة على أقل. وكانت طبقة النبلاء الدوريين في العصر الآرخي ترفض بوجه خاص الدوافع والمثل العليا الفردية، وهي في ذلك كانت مختلفة بوجه خاص عن طبقة النبلاء في العصر البطولي أو في المراكز الأيونية التجارية. ذلك لأن البطل يشتهى الشهرة، والتاجر يشتهى الربح، فكلاهما إذن ذو نزعة فردية، أما بالنسبة إلى ملاك الأرض الدوريين فإن المثل العليا البطولية السابقة قد فقدت قوتها، على حين أن السعي وراء المال والربح كان يبعث في نفوسهم من الخوف أكثر مما يبعث من الأمل. ومن هنا كان من الطبيعي أن يحتقوا وراء تقاليد طبقتهم، ويحاولوا إيقاف اندفاع النزعة الفردية.

(١) يعتقد لودفيج كورتيس Ludwig Curtius أنه، منذ القرن السادس، كانت النقوش المرسومة على قاعدة كل قطعة هامة من النحت الإغريقي تتضمن، إلى جانب اسم صاحب التمثال واسم الإله الذي كان التمثال مهدى إليه .. اسم الفنان أو الفنانين الذين صنعوه". انظر كتاب:

Die Antike Kunst, II, 1, 1938, P. 246.

وكان عهد الطغاة، الذين أصبحت لهم السيطرة على كل البقاع فى القرن السابع، إذ أنهم سيطروا أولاً على الدول الأيونية الرئيسية، ثم بعد ذلك على أرض اليونان الأصلية - كان ذلك العهد يعنى انتصار النزعة الفردية انتصاراً حاسماً على أيديولوجية القرابة العائلية. فهم يمثلون فى هذه الناحية، كما يمثلون فى نواح أخرى، الجسر الموصل إلى الديمقراطية، التى استبقوا الكثير من مكاسبها، على الرغم من ابتعاد طبيعتهم كل الابتعاد عن الديمقراطية. فعلى الرغم من أن نظامهم فى الحكم، وهو نظام الملكية المركزية، كان رده إلى الأيام السابقة على الأرستقراطية، فقد أخذوا على عاتقهم أن يقوضوا أركان دولة العشيرة، فوضعوا حدوداً لاستغلال الأسر النبيلة للشعب، وأتموا تحويل الإنتاج المنزلى القديم، الذى كان مكرساً للإعاشة وحدها، إلى إنتاج تجارى مخصص للبيع - وبذلك أتموا انتصار التاجر على مالك الأرض. ولقد كان الطغاة أنفسهم تجاراً أغنياء، من أسر كريمة فى العادة، استغلوا المنازعات الدائمة التزايد بين الطبقات المالكة والطبقات العاملة، وبين الأليجاركية والفلاحين، لكى يستولوا على السلطة السياسية باستخدام ثرواتهم ببراءة. فهم أمراء تجار كان لديهم بلاط لا يقل روعة عن بلاط الأمراء القراصنة الذين عرفهم العصر البطولى، بل كان هذا البلاط أغنى من نظيره فى مظاهر الإنتاج الفنى. ذلك لأنهم كانوا من نواقة الفن، ومن هنا كانت تصدق عليهم تلك الصفة التى أطلقت عليهم، وهى أنهم أسلاف أمراء عصر النهضة، وأول أفراد أسرة المديتشى^(١). فقد كانوا يسمون، مثل الفاسيين فى عصر النهضة الإيطالى، إلى تغطية أعمالهم غير المشروعة بتقديم مزايا ملموسة والظهور بمظهر براق^(٢)، وهذا ما يفسر أريحياتهم ونزعتهم التحررية فى الاقتصاد، ورعايتهم للفنون. فهم لم يكونوا يستخدمونها أيضاً بوصفها مخدراً لتهدة المعارضة. وإذا كانت سياستهم فى الفن قد اقترنت فى كثير من الأحيان بحب حقيقى للفن وفهم صحيح له، فإن ذلك لا يغير شيئاً من الأساس الاجتماعى لهذه السياسة. والواقع أن قصور الطغاة كانت أهم

(١) W. Jaeger, Op. cit., p. 230 - Cf. C.M. Bowra : Sociological Remarks on Greek Poetry", Zeitschr. F. Sozialforsch., 1937, VI, P. 393.

(٢) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler und der Begriff des Kuenstlerischer in der Antike; 1925, p. 45.

المراكز الثقافية في ذلك العصر، وكانت أعظم مراكز للإنتاج الفني فيه. فجميع الشعراء المهمين تقريباً كانوا في خدمتهم. إذ نجد باكخوليدس Bacchylides وبيندار وابيخارموس Epicharmus وأيسخولوس في بلاط هيرو Hiero في سراقوزة، ونجد سيمونيدس مع بيزيمستراتوس Pisistratus في أثينا، كما كان أناكريون Anacreon هو شاعر البلاط عند بولوكراتس Polycrates الساموسي، وآريون Arion شاعراً لبلاط برياندر Periander الكورينثي. ومع ذلك، فعلى الرغم من كل هذا النشاط السائد في قصور الحكام، فإن الفن في عصر الطغاة لم يكن نتاجاً خالصاً للبلاط. ذلك لأن الروح العقلانية والفردية للعصر حالت دون نمو تلك الروح الاستعراضية الرسمية وتلك الأشكال التقليدية التي تميز أسلوب البلاط. والسمات الوحيدة التي كانت تتمثل في ذلك الفن، والتي نستطيع أن ننسبها إلى البلاط، هي استمتاعه بالحواس ونزعة العقلية المتألقة، ورشاقة تعبيره التي كانت مصطنعة إلى حد ما - وهي كلها سمات تتمثل في التراث الأيوني الأقدم عهداً، ولكنها حققت مزيداً من النمو في بلاط الطغاة^(١).

ولو عقدنا مقارنة بين فن الطغاة وبين الفن في العصور السابقة، لكانت أبرز سماته هي تساؤل أهمية العامل الديني : إذ يبدو أن أعماله الفنية قد تخلصت من جميع الارتباطات الكهنوتية، ولم تعد تربطها بالدين إلا علاقة خارجية. وقد نسمي هذه الأعمال تماثيل للعبادة، أو قرابين نذرية، أو آثاراً جنائزية، غير أن استخدامها في الأغراض الشعائرية هو أضعف مبررات وجودها. وإنما كان هدفها الحقيقي هو تحقيق العرض الكامل للجسم البشري، وتفسير جماله، وفهم صورته المحسوسة، دون أية مضمونات سحرية أو رمزية. ومن الجائز أن صنع تماثيل الرياضيين كان له ارتباط معين بالطقوس الدينية، وأن الصبايا الأيونيات كن يستخدمن كقرابين نذرية. ولكن ما على المرء إلا أن يتطلع إلى هذه التماثيل لكي يقتنع بأنها لا ترتبط على الإطلاق بالشعور الديني، ولا تجمعها بالتراث العقيدى إلا أوهى الروابط. فإذا

(١) يعتقد ويستر T.B.L Webster في كتابه : 1939 B.C., 400-530 Greek Art and Literature -إن النزعة الحسية هي الاتجاه الأسلوبى المميز لبلاط بولوكراتس، على حين أن النزعة العقلانية هي المميزة لبلاط بيزيمستراتوس.

قارنتها بأى عمل فنى ينتمى إلى الشرق القديم، فسوف تدرك ما فى فكرتها من تحرر، بل من نزوع إلى الشر أحياناً. ففى الشرق القديم كان العمل الفنى، سواء اتخذ صورة إله أم إنسان، وثيق الارتباط بالطقوس الدينية. وكانت صور المناظر اليومية، حتى أقلها أهمية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإيمان بالخلود وعبادة الموتى. وفى الفن اليونانى نجد خلال فترة معينة مثل هذه العلاقة بين الفن والعبادة، وإن لم تكن قد بلغت هذا الحد من الوثوق. فمن الجائز أن أقام الأعمال اليونانية كانت بالفعل مجرد قرابين نذرية، كما لاحظ باوزيانوس Pausianus مندهشاً فيما يتعلق بجميع أعمال النحت فى الأكروبوليس بوجه عام^(١). ولكن الرابطة القديمة الوثنية بين الفن والدين قد انحلت فى العصر الأرخى المتأخر، وازداد على الدوام إنتاج الأعمال الدنيوية، على حساب الأعمال الدينية. ومع ذلك فقد ظل الدين حياً، وكان له تأثيره، وإن لم يعد الفن خادماً له، بل أن عصر الطغاة كان فى الواقع عهد بحث دينى شهد من جميع النواحي دخول فئات جديدة بحماسة فى حظيرة الإيمان، وشهد عبادات سرية جديدة، وشيعة دينية جديدة، ومع ذلك فقد حدثت هذه الظواهر فى البداية بطريقة متكئة، ولم تصل فى ذلك الحين إلى ضوء الفن. وهكذا لم نعد نجد فناً يظهر بتكليف من هيئات دينية، أو نتيجة لحافز دينى، وإنما أصبحت مهارة الفنان المتزايدة هى التى تلهب المشاعر الدينية وتلهبها فى هذه الفترة. وقد استمدت عادة تقديم صور للكائنات الحية إلى الآلهة، على سبيل القرابين المنذرة - استمدت هذه العادة حياة متجددة بفضل قدرة الفنان الجديدة على جعل هذه الصور أروع وأكثر جاذبية وأقرب إلى الطبيعة، وبالتالي أقدر على أن تسر الآلهة^(٢). وبدأت المعابد تمتلئ بأعمال النحت، ولكن الفنان لم يعد يعتمد على الكهنة أو يعمل تحت وصايتهم، ولا يتلقى منهم تكليفاً بإنتاج أعماله، بل أصبح من يرعونه الآن هم الطغاة والهيئات المحلية فى المدن، بل والأفراد والأثرياء فى حالة الأعمال الأقل تكلفة. ولم يكن ينتظر من الأعمال التى كان يصنعها لهم أن تكون لها

(١) Periegesis, V, 21 .

(٢) J.D. Beazley : "Early Greek Art", Cambridge Ancient Hist., IV, 1926, p. 589.

قوة سحرية أو مخلص، وحتى في الحالات التي كانت تخدم فيها غرضاً مقدساً، لم تكن تزعم أبداً أنها هي ذاتها مقدسة.

وهنا نجد أنفسنا إزاء فهم جديد كل الجودة للفن. فلم يعد الفن وسيلة لغاية، بل أصبح غاية في ذاته. ففي البدء كان كل لون من ألوان النشاط الروحي يتحدد في دقة بالقرص المفيد الذي يخدمه، غير أن لألوان النشاط الروحي هذه القدرة على التحرر من غرضها الأصلي، والميل إلى أن تستقل بنفسها، فتصبح بلا غرض، بل يغدو لها نوع من الاستقلال الذاتي. فحالما يشعر الإنسان أنه آمن ومتحرر من الضغط المباشر للصراع من أجل العيش، يبدأ في اللهو بترك الموارد الروحية التي كان قد نماها في الأصل بوصفها أسلحة وأدوات تعينه في شدته. فهو يبدأ في البحث عن الأسباب، ويسعى إلى كشف التفسيرات، ويبحث في الارتباطات التي لا يجمعها بصراعه من أجل الحياة إلا صلة فضيلة، وربما لم تكن لها صلة بها على الإطلاق. وعندئذ تخلى المعرفة العملية مكانها للبحث الحر، وتصبح وسائل السيطرة على الطبيعة مناهج لكشف الحقيقة المطلقة. وهكذا فإن الفن، الذي كان في الأصل مجرد خادماً للسحر والطقوس، وأداة للدهاية والتمجيد، ووسيلة للتأثير في الآلهة والأرواح والناس، قد أصبح إلى حد ما نشاطاً خالصاً، مستقلاً بذاته، "منزهاً"، يمارس لذاته ومن أجل ما يكشف عنه من جمال. وعلى نفس النحو أدت الأوامر والنواهي، والواجبات والمحرمات التي كانت في الأصل مجرد وسائل لجعل الحياة المشتركة في المجتمع ممكنة - أدت إلى قيام مذهب في الأخلاق يأخذ على عاتقه تحقيق الشخصية الأخلاقية وصبغها بصبغة الكمال. ولقد كان اليونانيون هم أول شعب يحقق هذا الانتقال من نوع النشاط الذي هو مجرد أداة، إلى نوع له استقلال ذاتي، سواء في مجال العلم والفن والأخلاق. وقبلهم لم يكن هناك بحث حر، أو درس نظري، أو معرفة عقلية، ولم يكن هناك فن كما نفهمه اليوم - أعني نشاطاً يمكن أن يعد نتاجه صوراً خالصة، ويمكن الاستمتاع به على هذا النحو. والواقع أن هذا التخلي عن النظرة القديمة القائلة أن الفن لا تكون له قيمة ولا يمكن فهمه إلا من حيث هو سلاح نستخدمه في الصراع من أجل الحياة، والاستعاضة عنها بموقف جديد يرى في الفن مجرد تعامل مع الخطوط والألوان، ومجرد إيقاع وانسجام،

ومجرد محاكاة للواقع أو تفسير له — هذا التحول هو أخطر تغيير طرأ على تاريخ الفن بأسره طوال العصور .

لقد توصل اليونانيون في أيونية في القرنين السابع والسادس ق. م في نفس الوقت الذي كشفوا فيه فكرة العلم بوصفه بحثًا خالصًا، إلى خلق أول الأعمال الفنية الخالصة، التي لا غرض لها، وإلى أول إحياء بفكرة "الفن لأجل الفن". على أن تفسيراً يمثل هذه الضخامة لا يمكن أن يحدث في جيل واحد، أو حتى في فترة تساوى حكم الطفلة أو الأسلوب الآرخي. ومن الجائز أن هذا التغير لا يمكن أن يرتبط بأية فترة زمنية معينة، وأنه انبثاق لنزوع سحيق العهد كانت بوادره الأولى قديمة قدم الفن ذاته. ففي أقدم الأعمال الفنية جميعاً نستطيع أن نلمح، على الرغم من كل ما كانت ترتبط به من أهراض سحرية أو شعائرية أو دعائية، سمة هنا أو هناك، وتخطيطاً أو تنويماً معيناً، يبدو بالفعل متحرراً لا غرض له، ويبدو لهوا خالصاً لصانع سرح بخياله لحظة بعيداً عن المهمة العملية التي كان مكلفاً بها. فمن ذا الذي يستطيع أن يحدد بدقة، في حالة تمثال مصري قديم لإله أو ملك، مقدار ما فيه من سحر أو دعابة أو عبادة، ومقدار ما فيه من خلق جمالي خالص مستقل، منفصل عن الصراع من أجل الحياة والخوف من الموت؟ ومع ذلك، فأياً كان مدى هذا العنصر الجمالي في فن عصور ما قبل التاريخ والعصور التاريخية الأولى، فسيظل من الصحيح أن الفن كان في أساسه نفعياً حتى العصر الآرخي اليوناني. فالتعامل الحر مع الصور، والقدرة على النظر إلى الأداة كما لو كانت غاية في ذاتها، وعلى استخدام الفن في إظهار الواقع، لا في السيطرة عليه أو التأثير فيه فحسب — كل ذلك كان كشفاً لليونانيين في هذه الفترة. وحتى لو كان هناك نزوع سحيق العهد أمكنه أن ينطلق من مقاله في هذه الفترة، فإن مما له دلالة الكبرى بالفعل أن هذا النزوع أصبحت له اليد العليا الآن، بحيث أن الأعمال الفنية أصبحت تخلق لذاتها، وإن كانت القوالب التي تنشأ على هذا النحو، والتي توصف بأنها مستقلة بذاتها، كانت دون شك خاضعة لظروف اجتماعية معينة، وربما كانت تخدم غرضاً خفياً.

على أن الاستقلال الذاتي لمختلف قوى الإنسان الخلاقة لا يمكن أن يتحقق دون نوع من إضفاء للقوالب الشكلية على الوظائف الروحية. ويبدأ هذا التحول على صورة استعداد لتقدير الإنجازات الروحية، لا على أساس فائدتها للحياة وحدها، بل على أساس ما تتصف به في ذاتها من كمال داخلي. فإذا أبدى المرء إجاباً بغيره، مثلاً، لما يتصف به من كفاءة أو شجاعة، بدلاً من أن ينكر عليه كل الصفات التي قد تكون ضارة به هو ذاته، كانت تلك خطوة في سبيل صيغ القيم بصيغة شكلية محايدة. وأوضح حالات هذا الطابع الشكلي للقيم هو الرياضة، التي هي ذاتها الصراع من أجل الحياة وقد اتخذ شكل اللعب. غير أن الفن والعلم بدورهما من أشكال اللعب، بل أن هذا يصدق أيضاً، بمعنى ما، حتى على الأخلاق ذاتها، بقدر ما تتحول أخلاقية المرء إلى إنجاز خالص، مكثف بذاته، متعلق بالشخص نفسه، لا يتأثر بأية اعتبارات خارجية. وعن طريق الفصل بين هذه الوظائف الروحية بعضها عن البعض، وعن الحياة ككل، تنحل الوحدة الأصلية للحكمة العملية عند الإنسان، وتتفكك معرفته التي لم تكن تعرف تمييزاً، وتتجزأ الصورة الكلية الشاملة التي كان يكونها عن العالم، فننقسم إلى مجال أخلاقي ديني، ومجال علمي، ومجال فني. ويظهر استقلال المجالات المختلفة هذا بأجلى صورته في الفلسفة الطبيعية الأيونية التي ظهرت في القرنين السابع والسادس ق. م. فهنا نصادف لأول مرة قوالب فكرية كانت مستقلة، بدرجات متفاوتة، عن الاعتبارات والأهداف العملية. ولقد كانت الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية، بدورها، قد قامت بكثير من الملاحظات والاستنتاجات والحسابات العلمية، غير أن كل معرفة ومهارة اكتسبتها كانت مرتبطة بجو من العلاقات السحرية، والخيالات الأسطورية، والعمائد الدينية، ولم تغب عن ذهنها أبداً الأغراض العملية التي كانت تستهدفها منها. أما عند اليونان فنجد لأول مرة علماً لا يقتصر على كونه عقلياً متحرراً من الإيمان الديني والخرافة فحسب، بل هو أيضاً متحرر من كل فكرة عن أمة منقذة محتملة. على أن الحدود بين الصورة النافعة والصورة الخالصة ليست واضحة المعالم إلى هذا الحد في الفن، كما أن التغير لا يمكن أن يعزى بمثل هذا الوضوح إلى إقليم معين، ولكننا نستطيع أن نقول في هذه الحالة بدورها أن التحول

قد حدث فى المجال الثقافى الأيونى ، وخلال القرن السابع . ومع ذلك فإن الأشعار الهوميرية بدورها تنتمى - بالمعنى الدقيق - إلى عالم الصور المستقلة ، إذ أنها ليست جامعة بين الدين والعلم والشعر ، وليست مجرد تكديس لمعرفة العصر وعلمه وتجربته ، وإنما هو شعر خالص ، ويكاد يكون خالصاً . وعلى أية حال ، فإن الاتجاه إلى الاستقلال يظهر لأول مرة ، فى الفن كما فى العلم ، عند نهاية القرن السابع .

أما سبب حدوث هذا التغير فى ذلك الزمان والمكان بعينه ، فمن الواضح أنه يكمن فى تأثير الاستيطان فى أرض غريبة ، والمؤثرات التى لا بد أن الحياة بين الشعوب والحضارات الأجنبية قد أحدثتها فى اليونانيين . ذلك لأن الأجانب الذين كانوا يحيطون باليونانيين من كل جانب فى آسيا الصغرى ، قد أشعروهم بمفريتهم الأصلية الخاصة وكان من المحتم أن يؤدى بهم هذا الوعى الذاتى ، وما ارتبط به من تأكيد للذات - أى كشف سماتهم الفردية وتأكيدهما - إلى فكرة الثقافية والاستقلال . فالعين التى تدربت على ملاحظة حضارات الشعوب المختلفة تستطيع أن تميز بالتدرج مختلف العناصر التى تتألف منها نظرة كل شعب إلى العالم . وعندما يدرك الذهن أن كلا من هذه الشعوب يصور إله الخصب ، أو إله الرعد ، أو إله الحرب ، بطريقة مختلفة ، فإنه يصل بالتدرج إلى ملاحظة طريقة التصوير ، وقد يحاول ، عاجلاً أو آجلاً ، أن ينتج شيئاً بالطريقة الأجنبية ، ولكن دون أن يكون معتقداً للمعتقدات الدينية للأجنى - بل دون أن تكون له أية معتقدات على الإطلاق . وعند هذه النقطة لا تتبقى إلا خطوة واحدة نحو إدراك صور مستقلة منفصلة عن أية نظرة موحدة إلى العالم . فالوعى بالذات ، وإدراكى العام أننى أوجد مستقلاً عن ظروف اللحظة الراهنة ، يمثل أول جهد كبير يبذله الإنسان فى سبيل التجريد ، كما أن استقلال مختلف جوانب النشاط الروحى عن وظيفتها فى حياته ككل ، ووحدة نظرته إلى العالم ، هو تجريد ثان .

وليست تجربة الاستيطان فى أرض أجنبية هو العامل الوحيد الذى ينمى القدرة على التفكير التجريدى ، وهى القدرة التى تؤدى إلى استقلال الصور الروحية ، بل أن ممارسة التبادل النقدى فى التجارة تساعد بدورها على ذلك إلى حد بعيد .

فهذه الوسيلة المجردة في التبادل، التي ترد مختلف السلع إلى عنصر مشترك، وهذا التقسيم لعملية المقايضة الأصلية إلى عمليتين أصليتين للبيع والشراء، هو عامل يعود الناس على التفكير المجرد، وعلى فكرة وجود صورة أو شكل مشترك بين مضمونات متباينة، أو مضمون مشترك يتخذ أشكالاً مختلفة. وما أن يتم تمييز المضمون عن الشكل، فإن فكرة إمكان قيام الشكل بذاته من حيث هو كيان مستقل تصبح قريبة من الأذهان. كذلك فإن التطور التالي لهذه الفكرة يرتبط أيضاً بتكديس الثروة في اقتصاد نقدي، وبما يترتب عليه من تخصص في العمل. فتحرير عناصر معينة في المجتمع من أجل خلق صور مستقلة - أعني صوراً "غير مفيدة"، و"غير منتجة" - هو علامة عن علامات الثراء ووجود فائض من الطاقة ووقت الفراغ. ولا يصبح الفن مستقلاً عن السحر والدين، وعن التعليم والاستعمالات العملية، إلا عندما يكون لدى الطبقة العليا من الوسائل ما يمكنها من تحمل نفقات هذا الترف، وعنى به إنتاج فن "بلا غرض".

الفصل الثالث

الفن الكلاسيكى

والديموقراطية

يشير الفن الكلاسيكى مشكلة من مشكلات علم الاجتماع يصعب حلها : ذلك لأن النزعة التحررية والفردية فى الديمقراطية تبدو غير متمشية مع صرامة الأسلوب الكلاسيكى وانتظامه. ولكن الواقع ، الذى يثبته أى بحث مفصل ، هو أن أثينا لم تكن فى العصر الكلاسيكى ديمقراطية على طول الخط ، كما أن فنها الكلاسيكى لم يكن "كلاسيكياً" بالمعنى الدقيق الذى كان يفترض من قبل. ذلك لأن القرن الخامس ق. م. هو أولاً واحد من عصور تاريخ الفن التى حققت أهم وأعظم الانتصارات فى مجال النزعة المطابقة للطبيعة. وهذا لا يصدق فقط على الأسلوب الكلاسيكى المتقدم لأعمال النحت فى أوليمبيا^(١) ، وعلى فن موزون^(٢) Myron ، بل أن القرن الخامس بأكمله يمثل عهد استمتاع بالطبيعة ظل فيما عدا فترات قصيرة - يتزايد بإطراد. والواقع أن أهم ما تتميز به النزعة الكلاسيكية اليونانية عن الأساليب الكلاسيكية اللاحقة التى استمدت منها ، هو أن نزوعها إلى التزام الطبيعة لا يكاد يقل قوة عن رغبتها فى التناسق والنظام. ولقد كان وجود هذين النوعين المتعارضين من النزوع الفنى متمشياً تماماً مع الانقسام الذى كان يميز الحياة الاجتماعية والسياسية فى ذلك العصر ، ومع التناقض الكامل فى موقف الديمقراطية ، من حيث هى مثل أهلى ، من مشكلة الفردية. ذلك لأن الديمقراطية فردية النزعة ، من حيث أنها تطلق العنان للمنافسة ولتختلف القوى فى المجتمع ، وتقدر كل شخص حسب قيمته الفردية الخاصة ، وتشجعه على أن يبذل قصارى جهده. غير أنها ذات نزعة

(١) وهى التماثيل وأعمال الحفر الموجودة فى معبد "زوس" فى منطقة أوليمبيا ، التى كانت تقام فيها الألعاب الأولمبية.

(المترجم)

(٢) من أشهر المثاليين اليونانيين ، كانت أهم أعماله من البرونز ، وتتميز بحيويتها وانزياحها التام من الطبيعة. وأشهر هذه الأعمال تمثال "رامى القرص" و"بقرة فى سوق أثينا".

(المترجم)

مضادة للفردية من حيث أنها تقلل الفوارق بين الطبقات وتلغى الامتيازات المكتسبة بالمولد. وهى فى الواقع تؤدي إلى قيام نوع من الحضارة يبلغ من تمايزه أن الفردية والروح الجماعية لا يمكن أن تظلا فيه ضدين، بل ينظر إليهما على أنهما مرتبطتان فيه ارتباطاً لا ينفصم. وفى مثل هذه الأحوال المعقدة، تزداد صعوبة التقدير الصحيح للعوامل الأسلوبية فى الفن، من وجهة نظر علم الاجتماع. فلا يمكن تحديد اهتمامات مختلف عناصر المجتمع وأهدافها بنفس السهولة التى كان من الممكن بها تحديدها فى ظل العلاقة السابقة بين طبقة النبلاء من ملاك الأرض والفلاحين المعدمين. ذلك لأن ولاء الطبقة المتوسطة يصبح موزعاً، وتقوم طبقة بورجوازية حضرية تحتل موقفاً وسطاً بين الطبقتين العليا والدنيا، وتتجه مصالحها إلى إيجاد نوع من المساواة الديمقراطية، ولكنها تتجه إلى الحصول لنفسها على مكاسب رأسمالية جديدة، بل أن طبقة النبلاء بدورها تصبح روحها متجهة إلى تحقيق المزيد من الثراء، وتفقد ما كانت تتصف به من وحدة المبدأ واتساق الهدف، وتندمج فى الطبقة البورجوازية ذات النزعة العقلانية، التى لا يعرف لها ثراث.

والواقع أنه لا الطغاة ولا الشعب نجح فى كسر شوكة طبقة النبلاء. صحيح أن دولة العشيبة ألغيت، كما أدخلت النظم الديمقراطية الأساسية شكلاً على الأقل، ومع ذلك فإن نفوذ طبقة النبلاء لم يتزعزع إلا قليلاً وربما بدت لنا أثينا فى القرن الخامس ديمقراطية بالقياس إلى نظم الحكم المطلق فى الشرق، ولكننا إذا ما قارناها بالديمقراطيات الحديثة بدأت أشبه بقلمة للأرستقراطية. كانت أثينا تحكم باسم الشعب، ولكن بروح طبقة النبلاء. وقد تحقق الجزء الأكبر من انتصارات الديمقراطية ومكاسبها السياسية على أيدي رجال منحدرين من أصل أرستقراطى. ذلك لأن ملتيادس Miltiades وثيمستوكليس Themistocles وبيركليس Pericles كانوا جميعاً ينحدرون من أسر نبيلة عريقة. ولم يستطع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى أن يقوموا بدور بارز بالفعل فى شئون الدولة إلا فى الربع الأخير من القرن، وحتى فى ذلك الحين كانت الأرستقراطية لا تزال تحتفظ بمركزها المسيطر. صحيح أنها اضطرت إلى إخفاء سيطرتها هذه وراء ستار، والقيام بتنازلات كثيرة - وإن كانت فى العادة تنازلات شكلية فحسب - للبورجوازية. وكان هذا التنازل الشكلى

ذاته مؤدياً إلى قدر معين من التقدم ، غير أن الديمقراطية السياسية لم تؤد أبداً - حتى فى نهاية القرن - إلى أى نوع من الديمقراطية الاقتصادية. وكان "التقدم" الوحيد ينحصر فى حلول أرستقراطية المال محل أرستقراطية المولد، وحلول دولة الثراء والاستثمار محل دولة العشيرة. وكان هناك عامل آخر يضاف إلى ذلك فى حالة أثينا. فقد كانت ديمقراطية استعمارية، تنفذ سياسة تحقق المكاسب للمواطنين الأحرار والرأسماليين، على حساب العبيد وقطاعات الشعب التى لم يكن لها فى هزائم الحرب نصيب. بل إن أقصى ما كان يعنيه التقدم نحو الديمقراطية هو توسع طبقة المستثمرين.

ولم يكن الشعراء والفلاسفة يعطفون كثيراً على البورجوازية ، غنية كانت أم فقيرة، وإنما كانوا يؤيدون طبقة النبلاء حتى لو كانوا هم أنفسهم من أصل بورجوازي. فقد كان جميع القادة الروحيين فى القرنين الخامس والرابع، باستثناء السفسطائيين وهوريبيدس، فى جانب الأرستقراطية والرجعية. وكان بندان وإسخولوس وهرقليطس وهارمنيدس وإنباقليس وهيرودوت وثوكوديدس هم أنفسهم أرستقراطيون، على حين أن سوفوكليس وأفلاطون، اللذين كانا من الطبقة الوسطى، قد أدمجا نفسيهما كل الإدماج فى طبقة النبلاء. وحتى إسخولوس ذاته، الذى كان أكثرهم ميلاً إلى الديمقراطية، قد هاجم فى أخريات أيامه التغييرات الجارية، ووصفها بأنها جذرية أكثر مما ينبغى^(١). بل أن مؤلفى الكوميديا كانوا رجعيين فى مشاعرهم، على الرغم من أن الكوميديا فى ذاتها فن ديمقراطى^(٢). ولا أدل على الوضع الذى كان قائماً فى أثينا من أن عدوا لدوداً للديمقراطية مثل أرسطوفانيس كان يحرز الجائزة الأولى باستمرار، بل كانت له أيضاً شعبية كبيرة^(٣).

(١) G. Thomson., op. cit., p. 353 .

(٢) Gilbert Muay : A Hist. Of Ancient Greek Lit., 1937, p. 279 .

(٣) Victor Ehrenburg : The People of Aristophanes . A. Sociology of Old Attic Comedy, 1943 .

وبلاحظ أن هذا الكتاب بدوره لم ينجح فى جعل الشاعر صديقاً للديمقراطية .

ومن شأن هذه الاتجاهات المحافظة أن تعطل السير نحو نزعة مطابقة الطبيعة، وإن لم تكن تستطيع أن توقفه. وإنا لنجد لدى أرسطوفانيس دليلاً واضحاً على أن مفكرى ذلك العصر كانوا على وعى تام بالارتباط بين النزعة الطبيعية والسياسية التقدمية، من جهة، وبين النزعة الشكلية الدقيقة والاتجاهات المحافظة، من جهة أخرى. فهو ينتقد يوريبديدس لأنه يعمل على تقويض المثل الأخلاقية الأرستقراطية القديمة، ولأنه يهدم القواعد القديمة (المثالية) للفن، وهو لا يميز هذا الانتقاد وذاك، بل يجمع بينهما فى سياق واحد. وقد روى أرسطو عن سوفوكليس أنه أشار إلى أنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، على حين أن يوريبديدس يصورهم على ما هم عليه. (كتاب الشعر، ١٤٦٠ ب، ٣٣ - ٥). وليست هذه الملاحظة إلا صيغة أخرى لملاحظة أرسطو ذاته القائلة أن تماثيل بولوجنوتس Polygnotus وشخصيات هوميروس "أفضل منا نحن أنفسنا" (الشعر، ١٤٤٨ أ، ٥ - ١٥)، مما يشكك فى أن تكون هذه الكلمة قد صدرت عن سوفوكليس بالفعل. وأياً كان الأمر فسواء كانت هذه الملاحظة قد صدرت عن سوفوكليس أو أرسطوفانيس أو أرسطو أو غيرهم، فإن النظرة إلى الأسلوب الكلاسيكى على أنه "مثالى"، وإلى الفن الكلاسيكى على أنه يمثل عالماً معيارياً أفضل قوامه أفراد أرفع من الناحية الأخلاقية - هذه النظرة إنما هى تعبير واضح عن العقلية الأرستقراطية التى كانت سائدة فى ذلك العصر. وتظهر هذه المثالية الجمالية السائدة بين طبقة النبلاء المثقفين، بأوضح صورة ممكنة، فى اختيارهم للموضوعات التى أرادوا تصويرها. فقد كان تفضيل الطبقة الأرستقراطية يكاد يقتصر على الموضوعات المستمدة من أساطير الآلهة والأبطال الهلينية القديمة، أما الموضوعات المصرية المرتبطة بالحياة اليومية فكانت تعد تافهة. وهم لم يكونوا يعترضون على أسلوب النزعة مطابقة الطبيعة لذاته، بل لأنه الأسلوب الواضح لتصوير موضوعات الحياة اليومية. فلم تكن نزعة مطابقة الطبيعة تبدو مموجة فى نظرهم إلا عندما تطبق على القصص التاريخية الكبرى، كما هى الحال عند يوريبديدس، وليس بالضرورة عندما تستخدم فى الأشكال الفنية الأكثر شعبية، التى كانت هذه النزعة تبدو ملائمة لموضوعاتها التافهة.

ولقد كانت التراجيديا هي الابتكار المميز للديمقراطية الأثينية، والحق أن ضروب الصراع الداخلي لبنائها الاجتماعي لا تظهر في أى فن آخر يمثل الوضع والصراحة اللذين تظهر بهما في هذا الفن. فالظروف الخارجية المرتبطة بطريقة عرضها على جماهير الشعب كانت ديمقراطية، ولكن مضمونها، وقصص البطولة بما فيها من نظرة مأساوية بطولية إلى الحياة، كانت أرسقراطية. فقد كانت منذ البداية موجهة إلى جمهور أكبر وأشد تنوعا من تلك الجماعات الهارزة التي كانت حكايات البطولة أو الملاحم تروى على مواثدها. ولكنها من ناحية أخرى تعمل دون شك على نشر معايير الفرد الكبير القلب، والإنسان المميز غير العادي، وكانت تجسد للمثل الأعلى في الخير والجمال. وكان أصل التراجيديا هو انفصال قائد الكورس عن الكورس، مما حول الأداء الجماعي للأغنيات إلى حوار درامي - وكان هذا الانفصال مظهرا من مظاهر اتجاه إلى الفردية، غير أن تأثير التراجيديا يتوقف من جهة أخرى على وجود إحساس بالمشراكة ووحدة الاتجاه بين المشاهدين، وعلى تقدير جماهير كبيرة من نفس المستوى لها - فهي لا يمكن أن تنجح إلا بوصفها تجربة جماهيرية. ومع ذلك فحتى جمهور التراجيديا اليونانية كان إلى ما جمهورا مختارا، فهو يتألف، على أحسن الفروض، من جميع المواطنين الأحرار، ولا يزيد تكوينه ديمقراطية عن الطبقات التي تحكم المدينة. كذلك فإن الروح التي يدار بها المسرح الرسمي كانت أقل شعبية بكثير حتى من تكوين جمهوره، إذ لم يكن للجماهير التي تكون النظارة أى تأثير حاسم في اختيار المسرحيات أو توزيع الجوائز. فقد كان الاختيار، بطبيعة الحال، في أيدي المواطنين الأغنياء الذين يقومون بدفع نفقات الحفلات على أنها "اشتراك خصوصي"، أما توزيع الجوائز فكان في أيدي المحكمين، الذين لم يكونوا إلا موظفين تنفيذيين في المجلس، وكانت الاعتبارات السياسية هي التي توجه أحكامهم في المحل الأول. أما الدخول المجاني، ودفع أجور للمشاهدين لقاء الوقت الذي كانوا يقضونه في المسرح (وهي مزايا تمتدح عادة على أنها تمثل أعلى درجات الديمقراطية) فكانت في واقع الأمر هي ذاتها العوامل التي حالت تعاملا بين الجماهير وبين ممارسة أى تأثير في مصير المسرح. فمن المحال أن يكون المسرح للشعب بحق إلا إذا كان وجوده ذاته متوقفاً على القروش

التي تدفع نظير دخوله. ومن هنا فإن الفكرة التي اشترك في إزاعتها النقاد الكلاسيكيون لمسرح قومي، وإن جمهوره هو الذي يحقق المثل الأعلى لشعب يتحدد بأكمله من أجل دعم الفن - هذه الفكرة هي في واقع الأمر تزييف للحقيقة التاريخية^(١). فمن المؤكد أن مسرح الاحتفالات في أثينا الديمقراطية لم يكن "مسرحاً شعبياً". ولم يكن في استطاعة الباحثين النظريين الألمان، من كلاسيكيين ورومانتيكيين، أن يصوروه على هذا النحو إلا لأنهم تصوروا المسرح مؤسسة تعليمية. والواقع أن "المسرح الشعبي" الحقيقي في العصور القديمة كان مسرح المحاكاة mime، الذي لم يكن يتلقى إهانة من الدولة، وبالتالي لم يكن مضطراً إلى أن يتلقى تعليمات من أعلى، ومن هنا فإنه وضع مبادئه الفنية على أساس تجربته المباشرة مع جماهير المشاهدين وحدها فحسب. ولم يكن هذا المسرح يقدم لمشاهديه درامات ذات تركيب فني، من حوادث تراجيديية بطولية أو عن شخصيات نبيلة، أو حتى مقدسة، وإنما كان يقدم مناظر واقعية قصيرة جميلة، تستمد موضوعاتها وشخصياتها من أبسط حوادث الحياة اليومية. وهنا نجد أنفسنا آخر الأمر إزاء فن لم يخلق من أجل الشعب فحسب، بل خلق أيضاً، بمعنى ما، بواسطة الشعب. ومن الجائز أن نمارس فن المحاكاة كانوا ممثلين محترفين، ولكنهم ظلوا شعبيين، ولم تكن لهم صلة بالصفوة المثقفة، وذلك على الأقل إلى أن أصبح فن المحاكاة عصبياً مرغوباً فيه بين الطبقة الأرستقراطية. وكان هؤلاء الفنانون ينتمون إلى الشعب، يشاركونه أذواقه، ويستفيدون من احساسهم المرتبطة به. ولم يكن هدفهم هو أن يعلموا جمهورهم أو يربوه، وإنما هو أن يرفهوا عنه. ولقد كان المسرح الشعبي، الواقعي، المتواضع، نتيجة تطور أطول وأكثر استمراراً بكثير، وامتاز بإنتاج أغزر وأشد تنوعاً بكثير، من المسرح الكلاسيكي الرسمي، ولكن من سوء الحظ أن هذا الإنتاج يكاد يكون كله مفقوداً. ولو كانت هذه المسرحيات قد بقيت، لأدت قطعاً إلى تغير كامل في نظرتنا إلى الأدب اليوناني، وربما إلى الحضارة اليونانية بأسرها. والواقع أن مسرح المحاكاة لم يكن أقدم بكثير من التراجيديا فحسب، بل أن من الجائز أن أصله يرجع إلى

(١) Cf. Adolf Roemer: "Ueber den literish-aesthetischen Bildungstand des attischen Theaterpublikums, Abh. Der philos-philol. Klasse der Kgl. Bayr. Akad. d. Wiss., 1905, vol. 22.

عصور ما قبل التاريخ، وأنه يرتبط بالرقصات السحرية الرمزية، وبالشعائر المتعلقة بالحصول على الغذاء، والسحر المرتبط بالصيد، وعبادة الموتى. أما التراجيديا فيرجع أصلها إلى الديثورامب dithyramb، وهو نوع غير درامي من الفن، وأغلب الظن أنها اكتسبت صورتها الدرامية- التي تضمنت تحويل القائلين بالأداء إلى شخصيات خيالية وتغير الماضي اللحمي إلى حاضر- من فن المحاكاة. ففي التراجيديا ظل العنصر الدرامي قطعاً خاضعاً للعنصر الغنائي التعليمي على الدوام، وبدل تمكن الكورس من البقاء فيها على أن التراجيديا لم تكن تهدف إلى اكتساب التأثير الدرامي وحده، وبالتالي كانت تهدف إلى خدمة أغراض أخرى غير مجرد الترفيه والتسلية.

ولقد كان مسرح الاحتفالات هو أفضل أداة للدعاية في يد دولة المدينة polis، ومن المؤكد أن هذه الدولة لم تكن تسمح لأى شاعر بأن يستخدم هذه الأداة كما يحلو له. فشعراء التراجيديا كانوا فى واقع الأمر يعيشون من أموال الدولة ويقدمون إليها ما تحتاج إليه- إذ كانت الدولة تدفع لهم أجراً عن المسرحيات التي تمثل، ولكنها بطبيعة الحال لم تكن تسمح بأداء مسرحيات تسير فى اتجاه مضاد لسياستها أو لمصالح الطبقات الحاكمة. ولقد كانت التراجيديا متحيزة صراحة، ولم تكن تدعى غير ذلك. فهي تعالج مسائل متعلقة بالسياسة الراهنة، تتركز حول مشكلات لها كلها ارتباط مباشر أو غير مباشر بالمشاكل الملحة فى ذلك الوقت - كالتضاد بين دولة العشيرة ودولة الشعب. ومن المؤكد أن عقاب فرونيخوس Phrynichus ، الذى يقال إنه كان راجعاً إلى اختياره موضوعاً لمسرحية من واقعة القبض على مليتوس Miletus، التي كانت قد حدثت فى عهد قريب، كان راجعاً إلى أن طريقة معالجته لهذا الموضوع لم تكن تتفق مع وجهات النظر الرسمية، لا إلى أنه خلط بين السياسة والفن^(١). ولم يكن هناك ما هو أبعد عن الفهم الشائع عندئذ للفن من القول بضرورة الفصل بين المسرح وكل اتصال بالحياة والسياسة. فالتراجيديا اليونانية كانت "دراما سياسية" بأدق معانى هذه الكلمة، وهكذا فإن خاتمة مسرحية

(١) Cf. J. Harrison : Ancient Art and Ritual, 1913, p. 165 .

"يومينيدس Eumenides" بما فيها من دهوات حارة لرخاء الدولة الأثينية، تكشف عن الغرض الرئيسى من المسرحية. وقد أدت هذه السيطرة السياسية على المسرح إلى عودة ظهور الرأى القديم القائل أن الشاعر حارس على حقيقة عليا، ومعلم يقود أمته إلى مستوى أرفع من مستويات الإنسانية. وهكذا فإن الشاعر بلغ مرة أخرى مركزا يكاد يكون معادلاً لمركز العراف الكاهن فى عصور ما قبل التاريخ، بفضل أداء التراجيديات فى الاحتفالات التى ترعاها الدولة، ونتيجة للظروف التى أدت إلى النظر إلى التراجيديا على أنها التفسير الرسمى للأساطير القومية.

ومن المؤكد أن إدخال كلايستثنيس Cleisthenes لعبادة ديونيزوس فى سوكيون Sykion كان حركة من حركاته السياسية، وكان المقصود منها هو أن تحل محل عبادة أدراستوس Adrastus التى كانت شائعة بين الأسر النبيلة هناك. كذلك فإن الاحتفالات الديونيزية التى أدخلها بيزيستراتوس Pisistratus فى أثينا كانت احتفالات سياسية دينية، تزيد فيها أهمية العامل السياسى كثيراً على العامل الدينى. فبهر أن النظم والإصلاحات الدينية التى أدخلها الطغاة كانت دون شك مبنية على مشاعر وحاجات شعبية أصلية، وكانت هذه الروح الشعبية من أسباب نجاحهم. وبالنسبة فإن الحكم الديمقراطى، شأنه شأن حكم الطغاة، قد استغل الدين استغلالاً كبيراً من أجل ربط الجماهير الشعبية بالدولة الجديد. وقد اتضح أن التراجيديا وسيط رائع فى تحقيق هذا الارتباط بين الدين والسياسة، إذ أنها كانت تحتل موقعا وسطا بين الدين والفن، وبين العناصر المعقولة واللامعقولة، أو "الديونيزية" والأبولونية. فالعامل العقلى، وهو الارتباط السببى فى عقدة التراجيديا، كانت له منذ البداية أهمية تكاد تعادل أهمية العنصر اللاعقلى - أعنى التبرجيل الدينى. غير أن العنصر العقلى فى عقدة التراجيديا ازداد سيطرة بالتدرج بازدياد نضج الأسلوب الكلاسيكى، كما أن أهمية العنصر اللاعقلى أخذت تقل تدريجاً. فكل ما كان مختلطاً، معتماً، صوفياً وجدائياً، لا شعورياً ولا يمكن السيطرة عليه، ألقى عليه آخر الأمر ضوء التجربة الواضح، وأصبح من الضرورى فى كل الأحوال بيان المعنى القابل للتحقيق، والارتباط السببى، والدافع الأخلاقى. وهكذا فإن الدراما، وهى أكثر أنواع الشعر معقولة، أعنى ذلك النوع الذى تكون للدوافع الكافية المتسقة

فيه أهمية قصوى، كانت هي أقرب أنواع الشعر إلى الروح الكلاسيكية. وهذا أوضح دليل على أهمية الدور الذى قامت به النزعة العقلانية والنزعة المطابقة للطبيعة فى الفن الكلاسيكى، وهو يثبت أن هذين المبدأين متمشيان تماماً كل مع الآخر.

أما الفنون البصرية فى العصر الكلاسيكى فقد ارتبط فيها عنصر مطابقة الطبيعة والتصميم على نحو أوثق من ارتباطهما فى الدراما ذاتها، ففى الحالة الأخيرة، نجد أن التراجيديا بما لديها من ميل إلى النزعة الشكلية الدقيقة، تكون نمطاً مستقلاً عن فن المحاكاة الذى تسوده الواقعية، كما أن نزعة مطابقة الطبيعة فى التراجيديا لا تعدو أن تكون اشتراطاً لاحتمال وقوع عقدة العمل الفنى من الوجهة المنطقية، وإمكان تصور الشخصيات من الوجهة النفسية. أما فى الفنون التشكيلية والتصويرية فى ذلك العصر، فإن الأشياء القبيحة، الشائنة، التافهة أصبحت موضوعات هامة. ففوق بوابات معبد زوس فى أوليمبيا، وهى الأثر الرئيسى للفن الكلاسيكى فى عهده المتقدم، نجد على سهيل المثال رجلاً عجوزاً ذا بطن مترهل متدل، ونجد واحداً من شعب "لابيث" Lapith^(١) يتميز بقسمات زنجية قبيحة. وعلى ذلك فإن اختصار الموضوعات لم يكن يلتزم بدقة المثل الأعلى للجمال الخير "كالوكاجايا". كذلك فإن الرسم المعاصر على الأوانى كان يستخدم عادة المنظور وأبعاد العمق، وهو يتخلص آخر الأمر من جميع بقايا المواجهة والخطوط القائمة الزوايا. المعروفة فى العصر الآرخى. وكان انتباه مورون Myron مركزاً على التعبير عن الحيوية والتلقائية، فكل هدفه كان تصوير الحركة والجهد المفاجئ، والوضع الملىء بالنشاط. وهو يحاول أن يثبت العنصر المتحول فى الحركة، والانطباع الذى يتكون فى لحظة عابرة. ففى تمثاله "رامى القرص" يختار تصوير أسرع لحظات الفعل وأشدّها توتراً وتركيزاً - أعنى اللحظة التى تسبق انطلاق القرص مباشرة. وهنا نجد، لأول مرة منذ العصر الحجري القديم، تقديراً كاملاً لقيمة "اللحظة الحافلة". وهنا أيضاً يبدأ تاريخ نزعة الإيهام illusionism الأوروبية، وينتهى تاريخ التنظيم "الإرشادى" والتصورى كما عرفه العصر الآرخى، وهو التنظيم حسب "الجوانب

(١) وهو شعب "اللابيثى" Lapithae، أحد الشعوب الثيسالية Thessalian فى العصر البطولى. (المترجم)

الأساسية" للموضوع. وبعبارة أخرى فقد تم الوصول إلى المرحلة التي لا ينظر فيها إلى أى جمال شكلى، مهما كان من أحكام تنظيمه، ومن قوة تأثيره من الواجهة الزخرفية، على أنه يبرر الخروج عن قوانين التجربة الحسية. فلم تعد كشوف نزعة مطابقة الطبيعة تدمج فى نسق من التقاليد الجامدة، ولا تقبل إلا فى هذه الحدود، وإنما أصبح من الضروري بأى ثمن أن يكون التمثيل صحيحًا، فإذا تعارضت صحة التمثيل مع التقاليد، فعلى التقاليد أن تتنازل وتستسلم.

والواقع أن طريقة الحياة التى أصبحت الآن سائدة فى الديمقراطيات اليونانية أصبحت دينامية، طليقة، متحررة من كل تقييد أو تقاليد جامدة، وذلك إلى حد لم يعرف له نظير منذ العصر الحجري القديم. فقد أزيلت كل القيود الخارجية والنظم المقيدة للحرية الفردية. ولم يعد هناك طغاة أو أمراء، أو كهنة وراثيون أو كنيسة مستقلة، أو كتب مقدسة أو عقائد مبهجة، أو احتكارات اقتصادية صريحة، أو قيود تحد من حرية المنافسة. وكان كل شيء يساعد على ظهور فن دنيوى، يقوم على الاستمتاع بالحياة وبالواقع، مع إحساس مرهف بقيمة اللحظة العابرة، ومع ذلك فإن القوى المحافظة القديمة كانت لا تزال حية إلى جانب هذا الاتجاه الدينامى التقدمى. فطبقة النبلاء التى ظلت متشبثة بامتيازاتها، حريصة على الاحتفاظ بدولة العشرة المتسلطة، وبالاقتصاد الاحتكارى القديم، كانت تحاول بدورها أن تحتفظ لأطول مدة ممكنة بالأشكال الجامدة الصارمة للأسلوب الآرخى. وهكذا فإن تاريخ الفن الكلاسيكى بأسره يتحكم فيه تناوب هذين الأسلوبين المتضادين، حين كانت تصبح لأحدهما أو للآخر الغلبة مؤقتًا. فبعد أن بدأ القرن بداية دينامية، أعقبت ذلك فترة سكونية طبع فيها مبدأ بولوكليتوس Polycleetus^(١) المشهور، أما أعمال النحت فى البارثينون Parthenon فتتمثل مركبا من هذين الاتجاهين، يحل محله عند نهاية القرن امتداد لنزعة مطابقة

(١) وضع بولوكليتوس مجموعة من القواعد فى فن النحت أصبح بفضلها من أشهر المثاليين فى تاريخ الفن اليونانى. وهذه القواعد متعلقة بنسب الجسم البشرى فى المعيار المتوسط لطوله وسنه، إلخ. وقد صنع لمثالا لشاب فى يده رمح، طبق عليه هذه القواعد، وأصبح هذا التمثال "لانونا" ومعيارا لغيره من الفنانين.

(المترجم)

الطبيعة. غير أن من التبسيط المخل بالواقع التاريخي أن نرسم حداً فاصلاً قاطعاً بين الأسلوبين، حتى في أشد حالاتهما تطرفاً، إذ أن هذا الواقع شديد التنوع والتعقيد. والحقيقة هي أن نزعة مطابقة الطبيعة والنزعة التصميمية ترتبطان، في الفن الكلاسيكي اليوناني، برباط لا ينفصم في كل عمل فني تقريباً، وإن لم يكن التوازن بينهما كاملاً في كل الأحوال، كما هي الحال في "مأدبة الآلهة" في البارثينون - أو في "أثينا تنتحب"، وهو عمل أقل طموحاً في معبد الأكروبوليس. والحق أنه يكاد يكون من المستحيل أن نجد خارج الفن الكلاسيكي عملاً يداني ذلك الفن في جمعه بين التحرر التام والتقيد التام، وفي الاختفاء التام لأي أثر للجهد أو العناء أو التوتر، وفي الإحساس بالحرية والخفة والسكينة. ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن يستنتج المرء أن الظروف الاجتماعية لأثينا المعاصرة كانت ضرورية، أو حتى مثالية، لإنتاج فن من هذا النوع أو من هذه المرتبة. ذلك لأنه ليس من الممكن الإتيان "بوصفة" سوسيولوجية بسيطة لإنتاج قيمة فنية هلمنا، وأقصى ما يستطيع علم الاجتماع أن يفعله هو أن يرجع بعض العناصر في العمل الفني إلى أصلها، وقد تكون هذه العناصر واحدة في أعمال متباينة كل التباين من حيث الكيف.

الفصل الرابع

عصر التنوير فى اليونان

أخذت العناصر الواقعية، والفردية، والانفعالية، تزداد اتساعاً وأهمية فى الفن اليونانى قرب نهاية القرن الخامس ق. م. وتحول الاهتمام مما هو نموذجى إلى ما هو جزئى، ومن التركيز إلى التمايز، ومن التقيد إلى الانطلاق. وفى الأدب بدأ عصر كتابة السمر (تواريخ الحياة)، وفى الفنون البصرية بدأ عهد تصوير الشخصيات. واقترب أسلوب التراجيديا من أسلوب المحادثة اليومية، وأصبحت له صبغة التلون الانطباعى التى يتسم بها الشعر الغنائى. وبدأت الشخصيات تبدو أهم من عقدة المسرحية أو موضوعها، كما بدأت الشخصيات المعقدة الشاذة تبدو أكثر جاذبية من الشخصيات الطبيعية البسيطة. وفى الفنون البصرية ازداد الاهتمام بالحجم والمنظور، وظهر تفضيل لوضع الثلاثة الأرباع^(١)، وتجسيم المسافات، والتقاطعات. وكانت شواهد القبور تصور مناظر عائلية هادئة حافلة بالمشاعر، على حين كانت تختار فى التصوير على الآنية موضوعات حالية، بهيجة، رشيقة.

ولقد كان التفهر المناظر فى ميدان الفلسفة هو ظهور الحركة السفسطائية، وهى انقلاب روحى أدى فى النصف الثانى من القرن الخامس إلى إرساء نظرة اليونانيين إلى الحياة بأسرها، وهى النظرة التى كانت لا تزال تستند إلى مسلمات الثقافة الأرستقراطية، على أساس جديد كل الجدة. ذلك لأن هذه الحركة، التى ترجع جذورها إلى نفس أوضاع الحياة الحضريّة التى أدت إلى ظهور نزعة مطابقة الطبيعة فى الفن، أخذت تنادى بمثل أعلى جديد للتربية، مضاد تماماً للمثل الأعلى الأرستقراطى فى الجمال الخير. فهى ترسم خطة للتعليم لا ترمى إلى تعهد الصفات الجسميّة بالرعاية والنمو، وإنما ترمى إلى تكوين مواطنين عقلاء، أكفاء، فصحاء.

(المترجم)

^(١) هو تصوير الرأس فى وضع وسط بين المواجهة front والجانب Profile.

وأصبحت الفضائل البورجوازية الجديدة، التي أخذت الآن تحل محل المثل العليا النبيلة مثل الصراع المشبع بروح الفروسية - أصبحت هذه الفضائل مبنية على المعرفة، والتفكير المنطقي، والعقل المدرب، وطلاقة اللسان. وأصبح هدف التربية، لأول مرة فى تاريخ البشرية، هو تكوين أشخاص مثقفين. وما على المرء إلا أن يرجع إلى بندار، وسخريته من "المثقفين"، لكى يدرك مدى اتساع الهوة التى تفصل عالم السفطانيين عن عالم معلمى التربية البدنية الاسبرطيين. ففى عالمى السفطانيين نصادف لأول مرة مفهوم المثقفين (الانتلجنسيا) الذين لا يكونون مهنة أو طبقة مفقولة، كما كان الكهنة فى عصور ما قبل التاريخ أو فى العصور التاريخية الأولى، أو الشمرء الجوالون فى العصر الهوميرى، وإنما يعدون مصدرا دائما لإمداد المجتمع بمن يحتاج إليهم من المرشحين الملائمين للقيادة السياسية.

ويبدأ السفطانيون بالتسليم بأنه لا يوجد حد لما تستطيع التربية القيام به. وهم يؤكدون - على عكس الاعتقاد الصوفى القديم بأهمية الأصل والنسب - أن "الفضيلة" يمكن أن تعلم. والحق أن الحضارة الغربية، التى تقوم على الوعى الذاتى والملاحظة الذاتية والنقد الذاتى، إنما تدين بأصلها لفكرتهم هذه عن التعليم^(١). فبهم يستهل عهد العقلانية الغربية، بما فيها من نقد للعقائد الجامدة، والأساطير، والتقاليد، والتراث. وهم الذين اكتشفوا النسبية التاريخية - أعنى القول بأن التاريخ يتحكم فى الحقائق العلمية، والمعايير الأخلاقية، والعقائد الدينية. ولقد كانوا هم أول من أدرك أن جميع المعايير والمقاييس، سواء فى العلم والقانون والأخلاق والأساطير والفن، إنما هى من خلق أذهان البشر وأيديهم. وهم الذين اكتشفوا نسبية الحقيقة والبطلان، والصواب والخطأ، والخير والشر، وقد توصلوا إلى وجود دوافع برجمانية تكمن من وراء كل تقديرات القيم البشرية، وبذلك مهدوا الطريق لكل الجهود التالية فى ميدان التنوير القائم على النزعة الإنسانية. ومما تجدر ملاحظته أن معقوليتهم ونسبيتهم ترتبط باتجاه فى الاقتصاد وينزوع عام نحو المنافسة الحرة والريخ، مماثل لذلك الذى أدى إلى تحرر العلم فى عصر النهضة، وإلى عصر التنوير فى القرن الثامن عشر وإلى مادية القرن التاسع عشر. فتجربتهم مع الرأسمالية القديمة قد أثارت فيهم

(١) W. Jaeger, op. cit., p. 285.

نفس ردود الأفعال التي أثارتها تجربة خلفائهم فى هذه العصور القريبة مع
الرأسمالية الحديثة.

على أن الأمر لم يقتصر على تأثر الفن فى النصف الثانى من القرن الخامس
بنفس التجربة التي كونت آراء السفستائيين، بل أن حركة روحية مثل حركتهم،
بم كانت تنقسم به من نزعة إنسانية قوية التأثير، كان لابد أن تؤثر تأثيراً مباشراً فى
نظرة الشعراء والفنانين إلى الحياة. وعندما نصل إلى القرن الرابع، لا نجد فرما للفن
لا يظهر فيه تأثيرهم. ولعل أوضح مظاهر الروح الجديدة هى ذلك النوع الجديد من
الجسم الرياضى، الذى أحله براكستيليس Praxiteles ولوسيبوس Lysippus
محل المثل الأعلى الرجولى عند بولوكليتوس Polyclethus. ذلك لأن تمثال هرمز
وأبوكسيوميونوس Apoxyomenos عندهما لا يتصفان بشيء من تلك الصرامة وذلك
الترفع البطولى الأرستقراطى، وإنما يشعرا أننا بأنهما أقرب إلى الراقصين منهما إلى
الرياضيين. ولا تظهر نزعتهم العقلية فى رأسيهما فحسب، بل أن مظهرهما الكامل
يؤكد الطابع المرضى الزائل لكل ما هو بشرى، وهو الطابع الذى نبه إليه
السفسطائيين وأكدوه. ويحتشد كيانهما كله بالطاقة ويمتلئ بالقوة والحركة الكامنة.
فإذا حاولت أن تنظر إليهما فإنهما لن يعطياك فرصة للاستقرار فى وضع معين، إذ
أن النحات قد استبعد كل فكرة من وجهات النظر الرئيسية، بل أن هذين العاملين
يؤكدان، على العكس من ذلك، الطابع الناقص والمؤقت لكل وجه عرضى إلى حد
يرغم المشاهد على أن يغير موضعه على الدوام حتى يكمل الدوران حول التمثال
بأكمله. وهكذا يدرك المرء نسبة كل جانب أو وجه منفرد، مثلما شعر السفستائيون
بأن عنصر المنظور يتحكم فى كل حقيقة وفى كل معيار، وبأن تغيير وجهات النظر
يؤدى إلى تغيير هذه الحقائق والمعايير. وبذلك أصبح الفن عندئذ متحرراً من آخر
قيود الأسلوب الهندسى، واختفت آخر آثار المواجهة frontality .
فالأبوكسيوميونوس^(١) مستغرق تماماً فى ذاته ، يحيا حياته الخاصة، ولا يلقى بالا

(١) الأبوكسيوميونوس Apoxyomenos تمثال فى الفاتيكان، هو نسخة لتمثال مشهور صنع التمثال اليونانى
لوسيبوس Lysippus. وهو يصور رياضياً شاباً يمسح جسمه بنوع من المناديل كان اليونانيون يستخدمونه بعد
مباراة المصارعة (ومن هنا اشتق اسم التمثال). وبعد هذا التمثال لعبيراً عن تغير أسلوب النحت فى العصر
الذى يتحدث عنه المؤلف.

(المترجم).

إلى المشاهد. والواقع أن النزعة الفردية والنسبية عند السفسطائيين، والنزعة الإيهامية illusionism والذاتية في الفن المعاصر لهم، يعبران معا عن روح النزعة التحررية الاقتصادية وعن الديمقراطية - أى عن الموقف الروحي لأناس يرفضون النظرة الأرستقراطية القديمة إلى الحياة بكل ما فيها من أبهة وفخامة، لأنهم يعتقدون أنهم يدينون بكل شيء لأنفسهم، ولا يدينون بشيء لأجدادهم، ويطلقون العنان لأنفعالاتهم وشهواتهم مع افتقار تام إلى التحكم في النفس لاقتناعهم التام بأن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً.

ولقد كان يوريبديدس، وهو الشاعر الحقيقي الوحيد في عصر التنوير اليوناني، هو الذى عبر عن مذهب السفسطائيين الفكري أشمل وأوضح تعبير. فالموضوعات الأسطورية هي بالنسبة إليه مجرد تكتة لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة في عصره، وأكثر مشكلات حياة الطبقة الوسطى شيوعاً. وهو يناقش علاقات الجنسين، والزواج، ومركز المرأة والعبيد، ويحول قصة ميديا إلى شيء أشبه بدراما هائلية للحياة الزوجية^(١). ولقد كانت بطلته، في ثورتها على الرجل، تكاد تكون أقرب إلى الشخصيات النسائية عند هبل واهسن منها إلى بطلات التراجيديات القديمة. فماذا كانت هؤلاء البطلات خليقات بأن يقلنه من امرأة تعلن صراحة أن إنجاب الأطفال يحتاج إلى شجاعة تفوق الأعمال البطولية للحرب! ومع ذلك فإن قرب انهيار التراجيديات يظهر بوضوح في نظرة يوريبديدس غير البطولية إلى العالم، وكذلك في تفسيره الشكاك للقدر - وهو تفسير مضاد تماماً للقول بوجود هناية إلهية. فقد كان امسخولوس وسوفوكليس لا يزالان يؤمنان "بالعدالة الكامنة في مجرى العالم"، أما في نظر يوريبديدس فإن الإنسان مجرد ألموية في يد القدر^(٢). وبدلاً من أن يشعر من يشاهد مسرحياته بالخشوع لتحقيق الإرادة الإلهية، فإنه يجب لتلاهب الأقدار بمصير الإنسان، ويجزع للتغيرات المفاجئة التي يتعرض لها حظ الإنسان في العالم. ولقد كان هذا الاتجاه، الذى يناظر فكرة النسبية في تعاليم السفسطائيين، هو أصل تلك الصفة التي هي من أخص مميزات يوريبديدس وخلفائه، وأعنى بها الاستمتاع

(١) Ibid., p. 342 .

(٢) M. Pohlenz : Die Griech. Tragödie, 1930, I, pp. 236, 456 .

بما هو عرضي غير مألوف. كذلك فإن هذا الاستمتاع بالتغيرات المفاجئة للحظ يفسر إثارهم للنهاية السعيدة في التراجيديا. فعند أيسخولوس كانت النهايات السعيدة أثرا من آثار مسرحية الغداء القديمة التي كان فيها الإله يموت مستشهداً ثم يبعث بعد ذلك حياً^(١)، وقد كانت بهذا الوصف تعبيراً عن روح تفاؤلية دينية عميقة. أما عند يوريبديدس فإن تأثير النهاية السعيدة لا يعد عجرة يقطع بها المرء، لأن هذه النهاية إنما هي ولادة نفس الصدف العمياء التي أذاقت البطل صنوف الأهوال. وعند أيسخولوس نجد أن نعمة التوفيق التي تختتم بها المسرحية لا تقلل من الطابع المأساوي للأحداث في شيء، على حين أن هذا الطابع يضعف ويتبدد إلى حد ما عند يوريبديدس. وتؤدي نزعة مطابقة الطبيعة في المجال النفسي، وهي النزعة التي تسود درامات يوريبديدس، إلى إتمام القضاء على النظرة المأساوية البطولية إلى الحياة. ذلك لأن مجرد مناقشة مسألة إثم الشخصيات المختلفة أو براعتها بحول دون أي شعور بالخشوع المأساوي. أما أبطال أيسخولوس فهم آثمون بمعنى أن هناك لعنة تحل عليهم^(٢) - وهو شيء موضوعي لا يناقش، أما فكرة عذاب الأبرياء وظلم الأقدار فليس لها أي أثر عنده. بل أن هذه المسألة الذاتية لا تناقش إلا عند يوريبديدس، الذي يعرضها مرتبطة بكل أنواع الاتهامات والتبريرات والمناقشات المفصلة من درجات الإثم والجرم. وتتخذ شخصيات التراجيديا عنده ذلك الطابع المرضى الذي يتيح للمشاهد أن يعدها مذنبية وغير مذنبية في وقت واحد. وهذا الطابع المرضى يلائم نزعة ذلك العصر الميال إلى ما هو خارج عن المألوف، كما أنه يقدم تبريراً نفسياً للبطل. والواقع أن دراما يوريبديدس تكشف، في مناقشتها لمسألة الإثم ودوافع السلوك المأساوي، عن سمة أخرى من سمات العقلية السفسطائية - ألا وهي ميلها إلى البلاغة. فإذا ما ربطنا بين هذا الميل وبين حب يوريبديدس الواضح للابحرامات^(٣) الفلسفية، لكان في ذلك انحطاط للمعايير الجمالية، وربما استيعاب متسرع لمادة فنية لم تهضم بما فيه الكفاية.

(١) G. Thomson, op. cit., p. 347.

(٢) W. Jaeger, op. cit., p. 345.

(٣) لفظة لصيرة من الشعر تسم بطابع المقابلة وتختتم في الأغلب بدعابة ساخرة للاع.

(المترجم)

وبالمثل كانت شخصية يوريبندس، من حيث هو شاعر، ظاهرة حديثة تماما إذا ما قورنت بشخصية السابقين عليه - إذ أنه كان يمثل النمط الاجتماعي الذي يدين بوجوده للسفسطائيين. فهو أديب وفيلسوف، وديمقراطي وصديق للشعب، وسياسي ومصلح، وهو في الوقت ذاته لا ينتمى إلى طبقة معينة، وهو كمعلمه مقتلع من جذوره من الوجهة الاجتماعية. صحيح أننا كنا نجد، حتى في عصر الطغاة، شعراء مثل سيمونيدس يمارسون حرفتهم لكي يرتزقوا منها، ويبيعون أشعارهم لأى مشتر يدفع الثمن، ويحيون حياة تجوال دون أن يستقروا فى مركز ثابت، ويعاملهم السادة الذين يرمونهم معاملة الضيوف تارة ومعاملة الخدم تارة أخرى. مثل هؤلاء الناس كانوا متأدبين محترفين، ولكنهم لم يكونوا يكونون أية حرفة مستقلة للأدب. فلم تكن هناك أية وسيلة للنشر تعادل الطباعة كما نعرفها الآن، ولم يكن الطلب على الإنتاج الأدبى كافياً لخلق سوق حرة له، بل كان عدد المهتمين بالأدب يبلغ من الضآلة حداً يجعل الاستقلال الاقتصادى للشعراء أمراً مستحيلاً. ولقد كان السفسطائيون فى الأساس امتداداً مباشراً لشعراء عصر الطغاة، فهم بدورهم فى تجوال دائم، يحيون حياة تفتقر إلى النظام والاستقرار. فإير أنهم لم يكونوا عالة على أحد، ولم يكونوا يعتمدون على عدد محدد بدقة من السادة الذين يرمونهم، وإنما كانوا يعتمدون على مجموعة كبيرة نسبياً من العملاء، وهى مجموعة تتميز بعدم وجود طابع محدد يميزها، ويتنوع صفاتها وسماتها. وهكذا فإنهم لم يستقلوا عن الطبقات الاجتماعية فحسب، وإنما كانوا أيضاً لا يرتبطون بأية طبقة بعينها - بل إنهم يكونون - جماعة اجتماعية لم يعرف لها نظير من قبل. ولقد كانت نظرتهم إلى الحياة ديمقراطية، وكانوا متعاطفين مع المظلومين والمضطهدين، وإن كانوا يرتزقون من تعليم الشبان الأثرياء من أبناء الأسر الكبيرة، ما دام الفقراء هاجزين عن دفع أجور تعليمهم أو الانتفاع منها. وهكذا فإنهم أول من يمثلون فئة المثقفين المقتلعة من جنورها^(١)، التى هى فئة مشردة من الوجهة الاجتماعية. فهى فئة لا

(١) استمد هذا اللفظ كتاب الفرد فيبر :

Alfred Weber :

" Die Not der Geistigen Arbeiter" . In "Schriften des Vereins fuer Sozialpolitik", 1920 .

تجد لنفسها مكانا ملائما في أية طبقة بعينها، ولا تنتمي إلى أية طبقة محددة دون غيرها. وقد كانت مواقف يوريبيدس واضحة الدلالة على أنه ينتمي إلى فئة المثقفين الأحرار غير المستقرين هذه، وهي الفئة التي تتنقل دون انقطاع بين مختلف الطبقات.

ولقد كان ايسخولوس يتخيل أن مثله الأعلى الأرستقراطي في الشخصية يتمشى مع الديمقراطية، ومع ذلك فقد تخلى عن الديمقراطية في مرحلة حرجية من مراحل تطورها. أما سوفوكليس فلم يتردد في اختصار المثل العليا للنبل، مفضلاً إياها على المثل العليا للدولة الديمقراطية. ففي الصراع بين النظام القائم على روابط القرابة الوثيقة، وبين القوى غير المحدودة في الدولة، التي تدعو إلى المساواة، نراه يؤيد المثل العليا للقرابة دون هوادة. وقد صور ايسخولوس في "الأورستيا" حالة مخيفة من حالات الأخذ الفردي بالثأر^(١). كذلك فإن سوفوكليس، في "أنتيغونا"، يدافع عن قضية البطلنة ضد الدولة الديمقراطية، ويحرب في "فيلوكيتيس" Philoctetes عن ازدياده الكامل للدهاء البورجوازي الذي لا ضمير له، وللكفاءة الصارمة القاسية عند أوديسيوس^(٢). أما يوريبيدس فهو ديمقراطي عن اقتناع، ولكن معنى ذلك من الناحية العملية أنه يهاجم الأرستقراطية القديمة، لا أنه يدافع إيجابياً عن الدولة البورجوازية الجديدة. ذلك لأن روحه المستقلة تتهدى في اتخاذه موقفاً متشككاً من الدولة بما هي كذلك^(٣).

والحق أن الطابع الحديث لهذا النوع من الشعراء، الذي كان يوريبيدس أول ممثل له، ليتجلى في سمتين مميزتين لحياته - هما افتقاره إلى النجاح الحقيقي وهزله المبكرة من العالم. فطول خمسين عاماً، لم يفز يوريبيدس من إنتاجه الذي وصلنا منه تسعة عشر نصاً كاملاً وشذرات لخمس وخمسين مسرحية من مجموع مسرحياته البالغ اثنتين وتسعين - لم يفز من ذلك كله إلا بأربع جوائز. وعلى ذلك

(١) Wilamowitz - Moellendorff : Intr. Griechische Tragödien, II, 1907, 5th edit., p. 137.

(٢) T.B.L. Webster : Intr. To Sophocles, 1836, p. 41 .

(٣) G. Murray , op. cit., p. 253 .

فهو لم يكن مؤلفاً مسرحياً ناجحاً. ومن المؤكد أنه لم يكن الشاعر الأول أو الوحيد الذى لم يكتب له النجاح، ولكنه كان على أية حال أول من عرفناهم من هؤلاء الشعراء. ولا يرجع ذلك إلى أن عدد المتذوقين الحقيقيين قبل أيامه كان كبيراً بحق، وإنما يرجع إلى أن عدد الشعراء كان قليلاً جداً، وكان مجرد القدرة على معالجة الصنعة الفنية للشعر كافياً لتحقيق لهم النجاح. أما فى عصر يوريبيدس فقد تغيرت الحال وأصبح الإنتاج - فى ميدان المسرحية على الأقل - هائلاً، ولم يكن المشاهدون مقتصرين على المتذوقين العارفين وحدهم. والواقع أن ذوق الجمهور اليونانى المشاهد، الذى يزعم أنه كان ذوقاً معصوماً من الخطأ، إنما هو وهم آخر من أوام الرومانتيكيين، تماماً مثل طابعه الديمقراطى المزعوم، ومساوئه لمجموع سكان دولة المدينة. فقد أثبت أمراء صقلية ومقدونيا، الذين لجأ إليهم يوريبيدس، بل وابسخولوس الأكثر منه نجاحاً، هرباً من مشاهدتهم الأثينيين "الذواقة"، أنهم مشاهدون أفضل من هؤلاء الآخرين والسعة الأخرى التى تلفت أنظارنا بطابعها الحديث فى ذلك النمط من الشعراء الذى استحدثه يوريبيدس فى تاريخ الأدب، هو رفضه، باختباره على ما يبدو، أن يسهم بأى نصيب فى الحياة العامة. فلم يكن يوريبيدس جندياً كما كان أبسخولوس، ولم يكن من كبار الكهنة كما كان سوفوكليس، ولكنه كان من جهة أخرى أول شاعر يقال أنه كان يملك مكتبة، كما يبدو أنه أول شاعر عاش حياة عالم اعتزل العالم تماماً. فإذا كان تمثاله النصفى، بشعره المسدل دون نظام، وعينيه المتعبتين، والخطوط التى تدل على المرارة حول فمه - إذا كان هذا التمثال يصوره تصويراً صادقاً، وإذا كنا على حق فى أن نرى فيه تعارضاً بين الجسم والروح، وتعبيراً عن حياة مستقرة غير راضية، فعندئذٍ بحق لنا أن نقول أن يوريبيدس كان أول شاعر نغمس، وأول من جلب عليه شعره الشقاء. والحق أن فكرة العبقرية بمعناها الحديث لم تكن فقط غريبة كل الغرابة عن العالم القديم، بل أن شعراءه وفنانيه لم يكونوا يتصفون بشيء من صفات العبقرية كما نعرفها اليوم. ذلك لأن العنصر العقلى وعنصر الصنعة والحرفة فى الفن كانا أهم فى نظرهم بكثير من عنصر اللامعقول والحدس. صحيح أن فكرة الحماسة عند أفلاطون أكدت أن الشعراء يدينون بعملهم لوى إلهى، لا لبراعة الصنعة وحدها، ومع ذلك

فإن هذه الفكرة لا تؤدي إلى تمجيد الشاعر، وكل ما تفعله هو أنها توسع الهوة بينه وبين عمله. وتجعله مجرد أداة في يد المقصد الإلهي^(١). أما فكرة العبقرية كما نعرفها في عصرنا الحديث فإن من أساسياتها ألا تكون هناك هوة بين الفنان وعمله، أو أن يكون الفنان، في حالة وجود مثل هذه الهوة، أعظم كثيرًا من أي عمل من أعماله، بحيث لا يمكن أن تعبر عنه هذه الأعمال تعبيرًا كافيا. وعلى ذلك فإن العبقرية ترتبط في أذهاننا بالانعزال الأسان والعجز عن إيضاح نفسها إيضاحًا كاملاً للآخرين. فغير أن العالم القديم لم يكن يعرف شيئًا عن هذه السمة الأسانية للفنان الحديث، أو عن سمته الأخرى - أعني عدم اعتراف معاصريه به اعترافًا كافيًا، وإهابته الهائسة بالأجيال المقبلة البعيدة. فلم يكن لهذا كله أثر في العالم القديم - وذلك قبل يوريبيدس على الأقل^(٢).

والحق أن افتقار يوريبيدس إلى النجاح كلن يرجع أساسا إلى عدم وجود ما يمكن تسميته بالطبقة الوسطى المثقفة في العصر الكلاسيكي. ذلك لأن مسرحياته لم تكن تروق للأرستقراطية القديمة، لأن لها نظرة مختلفة إلى الحياة، كما أن الجمهور البورجوازي الجديد لم يكن يستطيع أن يستمتع بها بدوره، لافتقار هذا الجمهور إلى الثقافة. لذلك فإن يوريبيدس، بنزخته التجديدية الفلسفية، يعد ظاهرة فريدة، حتى بين شعراء عصره، إذ أن هؤلاء كانوا يتخذون على وجه العموم موقفاً محافظاً لا يختلف عن ذلك الذي كان يتخذه شعراء العصر الكلاسيكي - على الرغم من وجود صبغة واقعية في أسلوبهم، استمدت من المجتمع الحضري والتجاري الذي كانوا يعيشون فيه، وكانت قد بلغت نقطة أصبحت فيها غير متسقة بالفعل مع النزعة المحافظة في السياسة. فقد تمسك هؤلاء الشعراء، بوصفهم سياسيين وحزبيين، بآرائهم المحافظة، أما من حيث هم فنانون فقد جرفهم التيار التقدمي الطاغى في عصرهم. وكان هذا التناقض الداخلي في عملهم ظاهرة جديدة كل الجدة في التاريخ الاجتماعي للفن.

(١) E. Zilsel, op. cit., pp. 14 - 15.

(٢) Ibid., p. 78.

ولقد كان أكمل تعبير عن الأوضاع الروحية الشديدة التعقيد فى القرن الرابع هو أفلاطون - الذى كان منه يتم بطبيعة تقدمية، على حين أن فلسفته كانت محافظة. وكان الحوار عنده طبيعياً، مستعاراً من فن المحاكاة الشعبى، على حين أن تعاليمه كانت مثالية، ترجع جذورها إلى النظرة الأرستقراطية إلى الحياة. والحق أننا لا نكاد نجد فى تاريخ الآداب اليونانية كلها أية شخصية أخرى تدانيه فى تحمسه الكامل للمثل العليا الثقافية لطبقة النبلاء. فهو لا يقل عن بندار تحمسا فى امتداح الجمال الخمر (كالوكاجاثيا)، ولا يقل عن سوفوكليس إشادة بفضيلة الاعتدال. وكانت الصفوة الروحية المختارة التى أراد أن يعهد إليها بمقاييد السلطة فى الدولة تنتمى إلى الطبقة العليا المميزة القديمة، أما عامة الشعب فليس لهم فى رأيه أى حق فى القيام بدور فى الحكم. وكانت نظرية المثل عنده هى التعبير الفلسفى الكلاسيكى عن النزعة المحافظة، وأنموذجا لكل مثالية رجعية فيما بعد. ذلك لأن أى مذهب مثالى يفصل بين عالم الصور الأزلية، أو المعايير الخالصة والقيم المطلقة، وبين عالم التجربة والواقع العملى، يمثل فى واقع الأمر نوعاً من التراجع أمام الحياة والاحتماء بالتأمل الخالص، وهو بهذا الوصف يعنى الكف عن محاولة تغيير الواقع^(١). ومثل هذا الموقف يؤدى على الدوام، آخر الأمر، إلى خدمة مصالح الأقليات المسيطرة، التى ترى عن حق أن الواقعية موقف ضار بها، على حين أن الأغلبية لو كانت هى المسيطرة لما خشيت شيئا من الواقعية. والواقع أن نظرية المثل عند أفلاطون تؤدى فى المجتمع الأثينى فى القرن الرابع ق. م. نفس الوظيفة الاجتماعية التى كانت "المثالية الألمانية" تؤديها فى القرن التاسع عشر. فهى تزود الأقلية المميزة بحجج ضد النزعة الواقعية والنسبية. ولقد كانت نزعة أفلاطون المحافظة فى ميدان السياسة هى السبب الأكبر لنظريته التى تدعو إلى صبغ الفن بصبغة آرخبية (عتيقة) (محاورة السفطاني، ٢٣٤، ب) - فهو يرفض الاتجاهات الإيهامية illusionist الجديدة، ويفضل الأسلوب الكلاسيكى السائد فى عصر بركليمز، ويبدى إعجابه بالفن المغرق فى الشكلية عند المصريين القدماء، وهو الفن

(١) CF. K. Mannheim : "Wissenssoziologie" in Vierkandt's "Handwoertbuck der Soziologie,". 1931, p. 672 .

الذى كان يبدو خاضعاً لقوانين لا تتبدل (محاورة القوانين، الكتاب الثانى، ٦٥٦ د هـ). وهو يعارض كل ما هو جديد فى الفن، مثلما يعارض كل تجديد بوجه عام، ويشتم فى التجديد أعراض الفوضى والانحلال^(١). ومحظر أفلاطون على الشعراء دخول مدينته المثلى، إذ أنهم مندمجون كل الاندماج فى الواقع التجريبي، وفى الظواهر المحسوسة التى لا تعدو فى رأيه أن تكون أوهاماً أو أنصاف حقائق، وكذلك لأنهم يثقلون الصور الروحية المعيارية الخالصة ويشوهونها إذ يحاولون التعبير عنها من خلال الحس. وهنا نجد أول مثال فى التاريخ للثورة على الفن من أجل المحافظة على أوضاع سائدة - إذ أن العداء للفن لم يكن قبل أفلاطون معروفاً على الإطلاق - كما نجد أولى حالات الشك فى احتمال وجود تأثيرات ضارة للفن. وقد ارتبطت هذه الثورة وهذا الشك بظهور أولى بوادر نظرة جمالية إلى الحياة، لا يحتل الفن فيها مكانه فحسب، بل ينمو على حساب جميع مظاهر الثقافة الأخرى ويهدد بخنقها. والظاهرتان معا مرتبطتان أوثق الارتباط. فالفن لا يكون مصدر خوف مادام وسيلة طبيعية للدعاية لأغراض مختلفة، أو صورة للتعبير تقتصر على ميدان معين خاص بها، ولكن عندما يؤدى تقدم الثقافة الجمالية إلى أن يصبح الاستمتاع بالصور والقوالب الفنية مقترناً بعدم الاكتراث التام بمضمونها، فإن الإنسان عندئذ يرى فى الفن سما خفياً وهدوا متسللاً. ولقد كان القرن الرابع عهد معارك وكوارث، وحرب وأغنياء استفادوا من الحرب، وازدهار اقتصادى، وظهور طبقة فنية جديدة استثمرت بعض أرباحها فى أعمال فنية، وأصبحت تعد امتلاك هذه الأعمال مظهراً من مظاهر المباهاة. وهكذا ظهر اتجاه إلى الإفراط فى تقدير قيمة الفن، وإلى الحكم على الحياة بأسرها، وعلى كل مشكلاتها، بمعايير جمالية. ولم يكن رفض أفلاطون للفن، فى حقيقته، إلا رفضاً لهذه النزعة الجمالية السائدة. أما رأى النظرى القائل أن الفن متوقف بالضرورة على حواسنا، فلم يكن فى ذاته كافياً لكى يؤدى به إلى اتخاذ مثل هذا الموقف العدائى منه.

(١) P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps, 1933, pp. 14, 21 .

ولقد أدى انتشار الثقافة الجمالية بين طبقات اجتماعية جديدة إلى الاستعاضة عن المثل العليا الفنية القديمة، التي كانت متغلغلة في التعليم التقليدي للطبقة التي كانت تنفرد بالسيطرة، بمثل عليا جديدة أوثق ارتباطاً بمعايير الحياة الجديدة. ويربط "فيلاموفتز مولندورف" Wilamowitz - Moellenorff "بين نظرية أرسطو في التراجيديا بوصفها التطهر عن طريق الشفقة والخوف، وبين هذا التغير في التكوين الاجتماعي لجمهور المشاهدين في المسرح. فهو يفسر هذه النظرية بأنها دليل على أن العنصر الانفعالي أصبحت له الآن اليد العليا في الدراما، كما يفسر الموقف "السوقي" من المسرح كما لو كان وسيلة تتيح للناس "أن يبهروا من شقاء حياتهم اليومية بضخ ساعات" ويغسلوا همومهم بالدموع".^(١) ولقد كان البحث عن مادة جديدة، والشعبية التي اكتسبتها أنواع جديدة من الموضوعات، وهما الصفتان اللتان تميزان فن القرن الرابع بكل وضوح - كانا يرتبطان بسمتين رئيسيتين من سمات العصر الجديد، وهما نزعت الانفعالية المتطرفة، التي تتضح في ظهور رغبة عامة في تلقي مثيرات شديدة لم تكن السوقية الانفعالية للمسرح الجديد إلا مظهرًا واحدًا من مظاهرها، وفي إلغاء المحظورات، التي كانت قبل ذلك تمنع تصوير بعض الموضوعات التي أصبحت الآن شعبية. وتشمل الفئة الأولى للموضوعات الجديدة للفن، تصوير الشخصيات وكتابة السير، أما الفئة الثانية فتشمل تصوير الأنثى العارية. وأدى تغير الذوق الناتج عن التحولات الاجتماعية إلى نتيجة أخرى، هي التزايد المستمر، في مجال الفن، لشعبية آلهة الأوليمب الأكثر شبابًا والأشد اندفاعًا ولاسيما أفروديتي Aphrodite وأرتميس Artemis، على حساب آلهتين أعظم وقارا وأكبر سنا، هما : هيرا Hera وأثينا Athena^(٢). وأخيرًا فإن ظهور طبقة رأسمالية جديدة من المستثمرين يفسر اتجاهها من أبرز اتجاهات ذلك القرن - وهو تحرر النحت من العمارة. فحتى نهاية القرن الخامس كان القدر الأكبر من إنتاج النحات مخصصًا للعمارة، وحتى في الحالات التي لم يكن التمثال فيها جزءًا واضح

(١) Wilamowitz - Moellendorff : Einleitung in die griech. Tragödie, 1921, P. 111.

(٢) L. Whitbey : A Companion to Greek Studies, 1931, p. 301 .

المعالم من البناء، كان من الضروري أن يندمج في إطار معماري. أما في القرن الرابع فإن حلول الطلبات الشخصية للتمثيل محل رعاية الدولة لها، أدى إلى صغر حجم أعمال النحت، وازديار طابعها ذاتية وقابلية للحركة. ولم يشهد في أثينا في القرن الرابع معبد جديد واحد، بحيث لم يعد النحاتون يحصلون على طلبات ضخمة من العمارة، بل كانت الأبنية الكبيرة تشهد في الشرق، الذي شهد بالتالي تطورات جديدة في ميدان النحت الأثري الضخم.

الفصل الخامس

العصر الهلينستي

حدث خلال العصر الهلينستي - أى فى القرون الثلاثة التالية للإسكندر الأكبر - انتقال واضح لمركز الثقل فى التطور الفنى من اليونان إلى الشرق، ومع ذلك فقد كان للمؤثرات المتبادلة دورها طوال الوقت، بحيث أننا نجد أنفسنا، لأول مرة فى تاريخ البشرية، إزاء حضارة كانت خليطا مهجنا بحق. وهذا الاندماج ومحو الفوارق بين الثقافات القومية هو الذى يضمن على الفن الهلينستي طابعه الحديث بحق. ففى جميع الميادين، لا فى ميدان الثقافات القومية فحسب، نجد توفيقا بين مختلف التيارات، ونجد محوا للانقسامات الحادة، لا بين الغرب والشرق، أو اليونانيين والبرابرة فحسب، بل أيضا بين مختلف المستويات الاجتماعية، وأن كان من الجائز أن هذا لا يصدق على الفوارق بين الطبقات. ولكن، على الرغم من تزايد الفوارق فى الداخل، والتزايد المستمر فى تركيز رأس المال، والنمو المطرد للطبقة العاملة^(١)، أى بالاختصار، على الرغم من تزايد التعارض بين الطبقات، فقد كان هناك فى كل الأحوال نوع من المساواة الاجتماعية أدى آخر الأمر إلى وضع حد للامتيازات الوراثية. وكانت تلك آخر مراحل الاتجاه نحو إلغاء الفوارق الاجتماعية، وهو الاتجاه الذى ظل مستمرا منذ أيام الملكية الوراثية وطبقة الكهنوت المتسلطة. ويرجع الفضل فى اتخاذ الخطوة الحاسمة فى هذا الاتجاه إلى السفسطانيين، الذى ابتدئوا فهما عقليا جديدا كل الجدة للفضيلة، وهو فهم مستقل عن الأصل والمولد، بحيث يستطيع كل يونانى دون استثناء أن يصل إلى الفضيلة تبعا لهذا الفهم. وتمت الخطوة التالية فى طريق تحقيق هذا النوع من المساواة على أيدي الرواقيين، الذين أعلنوا لأول مرة معايير للقيمة الإنسانية كانت مقترحة من كل صبغة متعلقة بالجنس

(١) K. J. Beloch : Griech. Gesch., 1925, 2nd edit., IV, 1, pp. 323 - 5. M. Rostovtseff : The Social and Economic Hist. Of the Hellenistic World, 1941, I, pp. 206 - 7; II, pp. 618 - 755.

أو المواطن. ولم يكن تحرر الرواقيين من التعصب القومي إلا تعبيراً عن حالة تحققت بالفعل فى معالك خلفاء الإسكندر، مثلما كانت النزعة التحررية عند السفطائيين مجرد انعكاس لأوضاع اجتماعية راجعة إلى ظهور البورجوازية التجارية والصناعية فى المدن.

ولقد كان فتح الباب على مصراعيه أمام كل ساكن من سكان هذه الممالك لكى يصبح مواطناً فى أمة مدينة يشارها، بمجرد تغيير إقامته، يعنى نهاية المثل العليا لدولة المدينة Polis. إذ أصبح المواطن الآن مجرد عضو فى مجتمع اقتصادى، من مصلحته أن تكون الحرية التامة فى الحركة مكفولة له، لا أن ينتمى إلى جماعة تقليدية معينة. ولم يعد الاشتراك فى المصالح مبنياً على الانتماء إلى جنس أو وطن واحد، وإنما على وحدة المركز الاقتصادى للأفراد. وهكذا بدأ فى ذلك الحين عهد الرأسمالية التى تتخطى الحدود الإقليمية الضيقة. وأصبحت الدولة تفضل اختيار مواطنيها تبعاً لقدرتهم على أداء العمل، إذ أنها كانت تجد أن المنتصرين فى الصراع الاقتصادى من أجل العيش هم فى الوقت ذاته أنفع الجميع فى دعم أركان الدولة العالمية، على حين أن الطبقة الأرستقراطية القديمة، بما كانت تتصف به من انعزالية ومن تفضيل لقيمة النقاء العنصرى وحفظ تراثها الثقافى، كانت غير صالحة على الإطلاق لتنظيم دولة من هذا النوع وإدارتها. وهكذا فإن الدولة الجديدة تركت الطبقة الأرستقراطية لمصيرها، وسارعت إلى تكوين طبقة عليا بورجوازية، دون تحيز لجنس أو طائفة، ومعتمدة فقط على قوتها الاقتصادية. ومن تحرر التقاليد الغاشمة، ومن قدرة عقلانية على الابتكار، مشابهة إلى حد بعيد للطبقة الوسطى القديمة، وإن لم تكن هى تلك الطبقة ذاتها، كما كانت أداة فعالة فى الربط بين مختلف شعوب الدولة العالمية من الوجهة الاقتصادية والسياسية.

هذه المعقولة التى أصبحت الدولة الآن تقدرها فوق كل شىء آخر، تظهر واضحة فى جميع ميادين الحياة الثقافية - ليس فقط فى إلغاء الفوارق بين الأجناس والطبقات، أو فى القضاء على التقاليد الغابرة التى قد تعوق المنافسة الحرة، بل أيضاً فى تنظيم الإنتاج العلمى والفنى على نحو يعلو على القوميات، وفى تبادل الآداب

والفنون، على نحو من شأنه أن يجمع بين أدباء العالم المتمددين كله وعلمائه في إنتاج تعاوني على نطاق واسع. وهكذا أمكن، عن طريق معاهد البحث المركزية، والمتاحف والمكتبات العامة، استقلال مبدأ تقسيم العمل إلى أقصى مدى ممكن في الميدان العقلي. فالنظرة العقلانية كانت تؤدي في كل الأحوال إلى الاستعاضة عن الجماعات التقليدية بمشروعات تعاونية مخططة حسب المهمة الخاصة المطلوبة. وكما كانت الدولة الهلينستية تنقل موظفيها من مكان إلى آخر بغرض النظر عن أصولهم وتقاليدهم^(١)، وكما أدت التجارة الرأسالية إلى تحرير القائمين بها من روابط الميلاد والموطن الأصلي، فكذلك لم تعد للفنانين والباحثين جذور يرتبطون بها، واندمجوا سوياً في مراكز ثقافية دولية كبرى.

ويمكن القول أن سفسطائي القرن الخامس أنفسهم، ومن قبلهم شعراء عصر الطفلة وفنانيه، قد استقلوا بأنفسهم عن المدينة التي ولدوا فيها ونشأوا، وهاشوا حياة ترحال. ومع ذلك فقد كان معنى هذا في حالتهم هو أنهم تحرروا من سلسلة من الروابط دون أن يستطيعوا إحلال غيرها محلها. أما في العصر الهلينستي، فقد حل محل الولاء القديم لدولة المدينة Polis شعور جديد بالتضامن مع العالم المثقف بأسره. وأدى ذلك في ميدان البحث العلمي إلى تعاون بين الباحثين على نطاق لم يعرف له من قبل نظير. ويبدو أن توزيع الاختصاصات وإدماج النتائج في كل متكامل - أي "ترشيده" أساليب العمل بغية تحقيق الحد الأقصى من الإنتاج - كان محاكاة مباشرة للمبادئ الترشيدية التي كانت متبعة في إدارة الأعمال. ويلاحظ يوليوس كهرست Julius Kaerst أن صبغ الحياة بالصبغة المادية، الذي نلّظه صفة مميزة لعصرنا التكنولوجي، كان بالفعل صفة مميزة لذلك العصر^(٢). ففي ذلك العصر بدوره طرح العامل الشخصي جانباً، وقسمت الاختصاصات ووزعت بين المتعاونين بغض النظر عن القدرة الشخصية أو الميول. وهو يعتقد أن هذا الأسلوب في تنظيم العمل العقلي عن طريق الجمع الآلي بين عناصر الإنتاج الفردي التي يعتمد بعضها على البعض، كان بأسره يحتذى الأنموذج المتبع في إدارة الدولة في ذلك الحين.

(١) O. Neurath, op. cit., p. 49.

(٢) Jul. Kaerst : Gesch. Des Hellenismus, II, 2nd edit., 1926, pp. 166 - M.

وفى البيروقراطية المركزية وتسلسل الوظائف، وهو النظام الذى كان لابد لهذه الدولة الضخمة من أن تشهده وتحافظ عليه^(١).

وكان من المحتم أن يؤدي هذا التخصص فى البحث، ونزع الطابع الشخصى عنه، إلى مهل إلى استعراض القدرة على التحصيل العلمى البحث، وإغراء الباحثين على اتباع طريقة الجمع والتحصيل، أو ما يسمى بالطريقة التليفية eclecticism . ولقد كان هذان الاتجاهان واضحين كل الوضوح فى العصر الهلينستى، وذلك على ما يبدو لأول مرة فى تاريخ الحضارة الغربية، ومن الجائز أن هاتين السمتين هما اللتان يتشابه فيهما ذلك العصر مع عصرنا إلى أبعد حد. فالنزعة التليفية كانت هى الصفة المميزة للإنتاج الهلينستى فى الفن كما فى العلم. ذلك لأن الذوق الهلينستى، الذى تكون من خلال النظرة التاريخية إلى الفن، والذى كان يغلب عليه الاهتمام بالأعمال القديمة، والفهم العميق لأشد الاتجاهات الفنية الماضية تبايئاً، أدى إلى قبول لجميع المؤثرات دون تمييز بينها. وكان من العوامل التى شجعت على الدوام على دعم هذا الاتجاه، ازدياد الميل إلى جمع الأعمال الفنية وتكوين مجموعات منها، وكذلك إنشاء المتاحف. صحيح أنه كانت هناك قبل ذلك مجموعات لدى الحكام ولدى بعض أفراد الشعب أيضاً، ولكن الأعمال الفنية بدأت تجمع الآن بطريقة منظمة ووفقاً لخطة موضوعة. وأصبح الهدف الآن هو تقديم مجموعات "كاملة" تكشف عن التطور الكامل للفن اليونانى. وفى الحالات التى كانت تفقد فيها أعمال هامة، كانت تصنع نسخ لـ الشفرات. ولقد كانت مجموعات العصر الهلينستى هذه، من حيث تخطيطها العلمى، صورة مبكرة لمتاحفنا ومعارضنا الفنية الحالية. وليس معنى ذلك أن الأسلوب الفنى للمصور الأسبق كان متجانساً على الدوام - إذ أنه كثيراً ما كان الفن الشكلى الخالص للطبقة العليا يوجد جنباً إلى جنب مع الفن الأقل شكلية للطبقة الدنيا، كما كان الفن الدينى ذو الطابع المحافظ يوجد إلى جانب الفن الديوى ذى الطبيعة التقدمية. ولكن الملاحظ أنه نادراً ما كانت تظهر، فى العصور السابقة على العصر الهلينستى، عدة أساليب

(١) Ibid., p. 163 .

وطرق متباينة فى بيئة اجتماعية واحدة، أو أن تنتج أعمال بأساليب شديدة التباين لنفس الطبقة الاجتماعية أو نفس الفئة الثقافية. فأساليب "الباروك" و"الروكوكو" والأسلوب الكلاسيكى قد ظهرت متعاقبة فى العصر الهلنستى ، ولكنها ظلت قائمة كل إلى جانب الآخر، وكان الجمهور ، منذ البداية الأول، يوزع إعجابه بين الأسلوب القوى والأسلوب الهادى، وبين الفخم واليومي العادى، وبين الضخم والدقيق، والرقيق والرشيق. فالاستقلال الذاتى للفن، الذى اكتشفه القرن السادس، والذى مارسه القرن الخامس بإطراد، تحول فى القرن الرابع إلى نزعة جمالية شاملة، ثم أصبح الآن (فى العصر الهلنستى) لها شديدا البراعة - وأن يكن مفتقرا إلى المسئولية - بالصور أو القوالب ، وتجريئاً بوسائل التعبير المجردة، وهو أسلوب قد يظل يتيح ظهور بعض الأعمال الرائعة، ولكنه يؤدى إلى انحلال شديد لمعايير الفن الكلاسيكى، بحيث تكاد تصبح مستحيلة التطبيق. والارتباط واضح بين هذا الانحلال للمعايير الكلاسيكية والتغيرات فى بناء الطبقات الاجتماعية التى تشتري الأعمال الفنية وتتحكم فى الذوق العام. فكلما قل تجانس هذه الطبقات، ازداد تنوع الأساليب التى تظهر فى آن واحد. ولقد كان أهم التغيرات هو ظهور الطبقة الوسطى السابقة، التى لم يكن لها من قبل تأثير فى هذا الميدان، بوصفها مشتريا جديدا هاما للأعمال الفنية. فمن الطبيعى أن تكون نظرة هذه الطبقة إلى الفن مختلفة عن نظرة طبقة النبلاء، على الرغم من أنها كانت فى كثير من الأحيان تهفو بقوة إلى اكتساب ذوق هذه الطبقة الأخيرة. والسمة الثانية لسوق الفن - وهى سمة لها أهمية حاسمة بالنسبة إلى المستقبل - هى وجود الملوك وبلاطهم. ذلك لأن المطالب التى يطالبون بها الفنان تختلف اختلافاً أساسياً عن مطالب طبقة النبلاء أو البورجوازية، وإن كانت طبقة النبلاء والبورجوازية على أتم استعداد لاقتباس عاداتهم ومحاكاة أسلوبهم المسرحى الفخم على مستوى أكثر تواضعاً. وهكذا أصبح التراث الكلاسيكى فى الفن معتزجاً بالأسلوب اليومي البسيط، وبالنزعة الواقعية، التى يميل إليها البورجوازي. وبأسلوب "الباروك" المترف الذى يميل إليه رجال البلاط. وأخيراً فقد كان للتنظيم الرأسمالى الجديد للإنتاج الفنى دوره فى إثراء الأساليب بطريقة تلقيفية، إذ أن هذا التنظيم كان يهدف إلى الانتفاع من النزعة الجمالية السائدة فى ذلك العهد، وإلى

خلق طلب على الأعمال الفنية، وتشجيع تغير الأنواق من آن لآخر. فإلى جانب معامل الأوانسى، التى كانت تشتغل على أساس نظام يقرب من نظام المصانع، كانت هناك عملية استخراج نسخ من الأعمال الفنية الكبرى، التى بدأت تجرى الآن على نطاق ضخم. وليس من شك فى أن هذه العملية كانت تجرى فى نفس المواضع التى كان يجرى فيها إنتاج الأعمال الأصلية، وعلى أبهى نفس الأشخاص، ولا بد أن يشعر الفنانون الذين يتعين عليهم أن يقضوا وقتاً طويلاً فى عمل نسخ، بأن لديهم استعداداً لممارسة مختلف الأساليب والقوالب على سبيل اللهو. وهكذا اقترنت النزعة التلقيفية فى ذلك العصر بامتزاج مختلف الفنون والقوالب الفنية - وهى ظاهرة أخرى تميز الفترة المتأخرة، ولكن بدايتها ترجع إلى القرن الرابع. وتتضح هذه السمة فى الأسلوب التصويرى للنحت، الذى اتبعه لوسيبوس Lysippus وبراكسيتهليس Praxiteles، غير أننا نستطيع أن نلاحظها أيضاً فى اتجاهات أخرى، ولا سيما فى الدراما، التى أصبحت منذ عهد يوريبيدس محتشدة بعناصر فنانة وبلاغية. وبدل هذا التداخل على تلك الرغبة فى غزو ميادين جديدة، وهى الرغبة التى يدين لها فن تصوير الشخصيات والمناظر الطبيعية والحياة الجامدة بشعبيته - إذ أن هذه الموضوعات الأخيرة كانت شبه مجهولة من قبل. وبدل اختيار هذه الموضوعات على تعلق بالأشياء المادية، وهو أمر كان طبيعياً فى عصر تجارى اعتاد أن يفكر على أساس السلع المادية. وعلى حين أن الإنسان كان من قبل هو الموضوع الوحيد تقريباً للفن، فقد أنزل الآن عن عرشه فى كل الأحوال، وفضلت عليه موضوعات مستمدة من عالم الأشياء. وعلى هذا النحو أصبح الاصطباغ بالصبغة المادية، الذى لاحظناه من قبل فى تنظيم العمل العقلى، مطبقاً على موضوع العمل الفنى - ولم تكن المظاهر الوحيدة لهذا الاتجاه هى انتشار الميل إلى تصوير موضوعات الحياة الجامدة والمناظر الطبيعية، بل إنه يظهر أيضاً فى التصوير الواقعى للأشخاص كما لو كان كل منهم قطعة من الطبيعة.

وكانت الحركة المناظرة، فى ميدان الأدب، للتطور العظيم فى التصوير الشخصى، هى التوسع المطرد فى كتابة السير والسير الذاتية. ذلك لأن قيمة "الوثيقة البشرية" تزداد كلما أصبح الاستبصار بنفسية الإنسان سلاحاً متزايد الأهمية فى

المنافسة الاقتصادية^(١). غير أن الاهتمام المتزايد بكتابة السير كان يرجع إلى عوامل أخرى أيضاً - هي ازدياد الميل إلى التأمل الذاتى الفلسفى، والاتجاه الواضح إلى عبادة الأبطال منذ عهد الإسكندر الأكبر، بل كان يرجع - إلى حد ما - إلى ما كان يبيده مجتمع البلاط الجديد من اهتمام متزايد بالشخصيات^(٢). وأدى الاهتمام الجديد بعلم النفس إلى ظهور الرواية والكوميديا البورجوازية. وكانت الموضوعات التخيلية لهذه الروايات والكوميديات - وأهمها قصص الحب التى تحدث فى عالم الجمهور الذى كتبت من أجله لا فى عالم الحكايات البطولية الناثى - من خلق الأدب الهلينستى^(٣). وكان هذا هو الطابع الذى يتسم به عالم كوميديات ميناندر Menander الذى يتضمن كل ما ظل حيا - تقريباً - من الكوميديا القديمة وتراجيديا يوريبديدس بعد اختفاء ديمقراطية المدينة وعبادة ويونيزوس. فالشخصيات فى هذه الكوميديات تنتمى إلى الطبقتين الوسطى والدنيا، وموضوعاتها تدور حول الحب، والمال، والرغبات، والآباء البهلاء، والأبناء الحاشرين، وحول اختطاف العشيقات، والطفيليين المخادعين والخدم الماكرين، والخلط بين القوائم، وفقدان الوالدين والعثور عليهما من جديد. وكان الاهتمام بالحب أمراً لا فناء عنه، وهنا أيضاً نجد أن يوريبديدس هو الذى مهد الطريق للعصر الهلينستى. فقبله كان الحب غير معروف من حيث هو موضوع للصراع الدرامى، فاكشفه هو، ولكنه لم يصبح محوريا ارتكاز موضوع الدراما إلا فى العصر الهلينستى^(٤). وربما كان عنصر الحب فى الكوميديا البورجوازية أكثر سمات هذه الكوميديا، إذ أن المحبين فيها يناضلون، لا ضد الآلهة وأنصاف الآلهة، بل ضد جهاز المجتمع البورجوازي - أعنى الآباء العنيدون، والمنافسين الأغنياء، ورسائل الخيانة، والرغبات المتآمرة بدهاء. ومن المؤكد أن هذا الجهاز الكامل الذى يدور حول الحب المستتر غير المشروع، يعبر عن "تنزع

(١) Georg Misch : *Gesch. Der Autobiographie*, I, 1931, 2nd edit., pp. 96 ff.

(٢) Ibid., pp. 105, 113, 179.

(٣) Wilamowitz - Moellendorf : *Die griech. Lit.*, pp. 185 - 7.

(٤) E. Bethe : "Die griech. Poesie". In *Grecke - Norden*, Einl. In die *Altertumswiss.*, I, 3, 1924, p. 38.

الصبغة الحالة^(١) عن الحياة، وصبغها بصبغة عقلانية، وهو ما يرتبط دائمًا بانتصار الاقتصاد النقدي والروح التجارية.

وهكذا أصبح للبورجوازي آخر الأمر مسرح خاص به، يشعر بأنه ينتمى إليه حقيقة. ففي كل بلدة صغيرة كان هناك مبنى متواضع، أما في المدن الكبيرة فكانت هناك تلك القصور الجديدة المبنية من الحجر أو الرخام، والتي لا تزال بقاياها موجودة إلى اليوم. وهذا هو ما يخطر بذهننا عادة عندما نتحدث عن المسرح اليوناني، شمر أن هذه المسارح لم تبين من أجل أيسخولوس وسوفوكليس، بل من أجل يوريبديدس المحترق ومنافسيه المتأخرين - الذين يشملون ميناندر وهيرونداس Herondas. بل يشملون أيضًا شتى أنواع المهرجين و"البهلوانات" والحواة والمقلدين - وهي جماعة تبلغ من التباهن ما بلغت جماعة منافسي شيكسبير بعد ذلك العصر بقرون عديدة.

(١) الكلمة المستخدمة هنا هي "disenchantment" بالمعنى الخاص الذي استخدمها به ماكس لبر.

الفصل السادس

الإمبراطورية

ونهاية العالم القديم

أخذ عصر الفن الهلنستي ينقضى بالتدريج ليحل محله الفن الروماني الذي أصبحت له السيطرة. فبعد بداية عصر الإمبراطورية أصبحت أهم التطورات هي التي تحدث في الفن الروماني، لا في الفن اليوناني. ووصل فن "الهاروك" المتضخم، وكذلك فن "الروكوكو" الرقيق، في العصر الهلنستي، إلى طريق مسدود، وأصبحت يقتصران على ترديد صيغ بالية. أما روما التي حكمها القياصرة، ومعها الإدارة المتجانسة للإمبراطورية، فقد أنتجت "فنا إمبراطوريًا"^(١) متجانسًا بدرجات متفاوتة، أصبح بفضي الوقت هو الذي يتحكم في الأنواق في كل الأحوال، لأنه كان يضم في داخله جميع الاتجاهات الأشد تقدمية. وبعد عصر أغسطس، الذي كانت الصبغة اليونانية فيه واضحة كل الوضوح في الأسلوب الفني، وإن كانت قد اقتريت بشيء من البرود والجمود البورجوازي، ازدادت السمات الرومانية الخاصة وضوحًا خلال حكم الغلافيين Flavians وترايان Trajan ، حتى أصبحت لها الغلبة في العصر المتأخر للإمبراطورية. ولقد كان الميل إلى الفن اليوناني مقتصرًا، منذ البداية، على الطبقات العريقة المثقفة، على حين أن الطبقة الوسطى لم تكن تهتم به كثيرًا، بينما كانت الجماهير بالطبع أقل اهتمامًا به. أما خلال القرون الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية الغربية، عندما أخذت الأرستقراطية تفقد مركزها المسيطر وتغادر المدن، وعندما ظهر قواد وقياصرة من أدنى الرتب العسكرية ومن أبعد أطراف الأقاليم، وعندما كانت أهم حركة دينية في ذلك العصر حركة بدأت بأدنى طبقات الشعب ثم غزت الطبقات العليا بالتدريج - خلال هذه القرون اتخذ الفن بدوره طابعًا ازداد

(١) Franz Wickhoff : Roemische Kunst, 1912, p. 23 .

شعبية وإقليمية بالتدريج، وأخذ يستبعد بالتدريج مثله العليا الكلاسيكية^(١). وأصبح التطور الفني - ولاسيما في ميدان نحت الشخصيات - مرتبطا بالثقافة الرومانية القديمة الذي ظل قائما دون انقطاع في أقنعة الأجداد التي كانت تعرض في القاعات^(٢). ولو وصفنا هذه الأقنعة بأنها مجرد "فن شعبي" بأدق معاني الكلمة، لكان في ذلك تطرف شديد، إذ أنه، حتى على الرغم من أن عادة الأشراف في تقديم صور تمثل أجدادهم في المواكب الجنائزية^(٣) قد امتدت إلى الأسر الشعبية العادية، في السنوات الأخيرة للجمهورية^(٤)، فإن عبادة صور الأجداد ظلت في أساسها سمة تتميز بها الجنائزات الأرستقراطية، ولا يمكن أن تكون قد امتدت إلى الجماهير العريضة للشعب. وأما كان الأمر، فإن الفارق الحاسم بين تصوير الشخصيات عند الرومان وبينه عند اليونان هو أن الأخير كان يستهدف فرضا واحداً، هو أن يستخدم في الآثار الضخمة العامة، على حين أن الهدف الرئيسي من الأول كان تلبية الحاجات الفردية. وهذه الحقيقة هي العامل الرئيسي الذي يفسر تلك النزعة المطابقة للطبيعة مباشرة، وذلك الإحساس بالألفة، الذي تبعته الشخصيات الرومانية المصورة - وهي الصفة التي أصبحت تسري آخر الأمر على الأعمال المخصصة للأغراض العامة ذاتها. ومع ذلك فإن تطور الفن الروماني لم يسر في طريق موحد على الإطلاق، إذ نستطيع أن نميز فيه إلى النهاية بين اتجاهين مختلفين كل إلى جانب الآخر: أحدهما أسلوب أرستقراطية البلاط، ويتميز بصفته الهلينية، واتجاهه المثالي، النمطي، وانفعاليته المسرحية، والآخر هو الأسلوب المحلي، الهادي، المطابق للطبيعة، الذي يلائم الطبقة المتوسطة الأكثر مرونة. ولم يتم انتصار النوع الجماهيري من الفن على فن الصفاة في وقت واحد أو بنفس المدى في الفروع المختلفة، واضطر الفن الأرستقراطي أخيراً إلى أن يلجأ إلى أسلوب انطباعي

(١) Arnold Schober : "Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst," Jahresber des oesterr. Archeolog. Inst., 1930, XXVI, pp. 49 - 51. - Silvio Ferri : Arte romana sul Reno, 1931, p. 268.

(٢) Cf. Guido Kaschnitz - Weinberg : "Stud. Zur etrusk. U. fruehroem. Portraetkunst," Mitt. Des Deutschen Arch. Inst, Roem. Abt., vol. XLI, 1926, pp. 178 ff.

(٣) Th. Mommsen : Römische Staatsrecht, 1887, 3rd edit., I, p. 442; III, p. 465.

(٤) A. Zadoks - Jitta : Ancestral Portraiture en Rome, 1932, p. 34.

لابد أنه كان مجهولاً تماماً لدى الجماهير، وذلك قبل أن يستلم آخر الأمر للاتجاه الشعبي إلى البساطة والطابع التعبيري المباشر الذي اتسم به الفن الروماني المتأخر.

ولقد كان النحت أهم الفنون في عصر أغسطس، وذلك نتيجة للتأثير اليوناني الذي كان سائداً عندئذ، فهو أن التصوير ازداد أهمية بعد ذلك بالتدريج، وكاد في آخر الأمر أن يحل محل النحت تماماً. وبحلول القرن الثالث، توقف نسخ الأعمال الفنية اليونانية، وأصبح التصوير، خلال القرنين التاليين، هو الذي يسود ميدان "الديكور" الداخلي^(١). والواقع أن التصوير هو الفن الروماني المتأخر والمسيحي المتقدم بالمعنى الصحيح، وقد احتل في ذلك الحين المكانة التي كان يحتلها النحت في العصر الكلاسيكي، فهو هند الرومانيين يمثل الفن الجماهيري الذي يخاطب الجميع بلغة يفهمها الجميع. فلم يشهد أي عصر سابق مثل هذا الإنتاج للصور بالجملة، ولم يستخدم التصوير قبل روما البتة في مثل هذه الأغراض الثانوية العارضة. وكان من مصلحة أي شخص يلجأ إلى الجمهور وينبئه بأمور هامة، أو يحرص على الدفاع عن وجهة نظره أمامه، أو على أن يكتسب أنصاراً يؤيدون رأيه، أن يستخدم الصور لتحقيق هذا الغرض. فالقائد المظفر كان يستخدم لوحات معلقة كبيرة يحملها معه في موكبه المنتصر لكي يعرض على الشعب الفخور به صور مواقع الحرب، والمدن التي فزأها، والأعداء الذين أذلهم. وفي المحاكم، كان ممثلو الادعاء والدفاع معاً يستخدمون صوراً تقدم للقضاة وللجمهور تصوراً ساذجاً ولكنه حى للمسائل موضوع النزاع، أو لظروف الجريمة، أو لإثبات عدم وجود المتهم على مسرح الجريمة. وكان المؤمنون يقدمون صوراً نفعية تصور الأخطار التي مروا بها، وتحتشد بقدر كبير من التفاصيل الشخصية الخالصة. وقد قدم تيبيريوس سمبرونيوس جراكوس Tiberius Sempronius Gracchus إلى ربة الحرية منظر مصورة تبين كيف استقبلت بلدة بنفنتوم جنوده المظفرين وأكرمت وقادتهم. كذلك أمر ترايان Trajan بنحت قصة غزواته بتفاصيلها الدقيقة على الحجر^(٢). وهكذا كانت الصورة

(١) Herbert Koch : "Späntike Kunst" in "Probleme der Späntike".
Vorträge auf dem 17. Deutschen Historikertag, 1930, pp. 41 - 2.

(٢) Th. Birt : Zur Kulturgesch. Roms, 1917, 3rd edit., p. 138.

فى روما تجمع بين الخبر، والمقال، والإعلان، واللوحة، والسجل الزمنى، والكاريكاتير السياسى، وشريط الأنباء، والدراما السينمائية. ويكشف حب الرومان المصور عن استمتاع بكل ما هو من نوع الحكاية الفردية، وعلى اهتمام بالتسجيل وبشواهد العيان، كما يدل على نوع من الرغبة البدائية، الطفولية، النهمية، فى المناظر والرسوم. فهذه الصور كلها إنما هى صفحات فى كتاب مصور للبالغين - وقد تكون أحياناً، كما فى حالة الحلزونية الصاعدة climbing spirals فى "عمود ترايان"، كتابها مصوراً معتداً أو منبسطاً، يقصد منه التعبير عن اتصال الحوادث وتحقيق نفس التأثيرات التى تنتظرها اليوم من الفيلم. ولا جدال فى أن المطالب التى كان يقصد من هذه الصور أن تليها كانت ساذجة غير فنية فى أساسها. ذلك لأن رغبتك فى أن تجرب كل شيء بنفسك، وترى كل شيء بعينيك وكأنك كنت هناك، تنطوى على نوع من الساذجة، وهى موقف بدائى يرفض كل ما يمثل بصورة محورة على أساس أنه "غير أصلى"، مع أن هذا التحوير يكون، بالنسبة إلى أى عصر أكثر تعمقاً، ماهية الفن ذاتها.

ومع ذلك فإن هذا الأسلوب الشبيه بتمثيل متاحف الشمع، أو هذا الأسلوب الفوتوغرافى، الذى كان فى البداية لا يلقى قبولاً - دون شك - إلا لدى غير المتعلمين، ممن يستمتعون بما هو حاضر مائل أمام العين، وهذه الرغبة فى تصوير الحوادث الهامة بأكمل الطرق وأكثرها حيوية، هى ذاتها التى أدت إلى ظهور الأسلوب الملحمى الذى هو أسلوب الفن المسيحى والغربى. ذلك لأن أعمال الشرق القديم واليونان كانت تشكيلية، أثرية، تكاد تخلو من الفعل، وليست ملحمية ولا درامية، على حين أن أعمال الفن الرومانى والغربى تصويرية، إيهامية illusionist، ملحمية، درامية، وهى لا تقل فى امتثالها بالأحداث عن الفيلم. ولقد كان الفن الشرقى القديم والفن اليونانى يتألف كله تقريباً من أعمال ذات طابع شعائرى، وتفسيرات لحقيقة أزلية، ومن هيئات أو أشكال منفردة، على حين أن الفن الرومانى والغربى يتألف أساساً من تصوير تاريخى، ومن التعبير عن مناظر تلتقط فيها ظواهر عابرة بطبيعتها وترجم إلى اللغة المكائنية بالأسلوب الفنى البصرى البارع. وكان الفن اليونانى، والفن اليونانى الرومانى، يحل هذه المشكلة - حين لم

يكن يستطيع تفاديها - بالطريقة التي أطلق عليها لسنج Lessing اسم "اللحظة الحافلة"، التي ينضبط فيها مضمون الفعل بأسره في موقف واحد يحتشد بالحركة، وأن يكن هو ذاته بلا حركة. وقد افترض لسنج أن هذه هي الطريقة المتبعة في الفن البصري بما هو كذلك، ولكنها في واقع الأمر لا تعدو أن تكون طريقة الفن الكلاسيكي اليوناني والفن الحديث في القرون الأخيرة. أما في الفن الروماني المتأخر والمسيحي الوسيط، فقد استخدمت طريقة مختلفة كل الاختلاف، هي تلك التي يسميها فرانتس فيكهوف Franz Wickhoff "بالتصلة" continuous في مقابل "الانفصالية" isolating^(١). وهو معنى بذلك الأسلوب الناشئ عن نزوع ملحمي تصويري، سينمائي، في الفن، والذي يصور المراحل المختلفة للفعل في إطار أو منظر واحد دون انقطاع، فيكرر الأشكال الرئيسية في كل مرحلة للفعل، بحيث يكون للمناظر المختلفة نفس تأثير سلسلة الرسوم المعروفة في المجلات الهزلية، وبحيث توحى بالاتصال الموجود في فيلم سينمائي. صحيح أن الحركة وهمية فحسب، وأن المناظر المنفصلة أشبه بالصور المنزلة في الشريط منها بالصور المتصلة على الشاشة، غير أن القصد واحد. فالفن الروماني المتأخر والفيلم الحديث يلبيان معا مطلبها جماهيرياً هو تحقيق الطابع المكتمل والمباشر، ولكن الأهم من ذلك أنهما يلبيان مطلب الصور، وذلك لكونهما أصرح وأقوى تأثيراً من أي وصف ممكن بالكلمات، فضلاً عن أنهما يقتضيان من الجمهور جهداً أقل مما يقتضيه هذا الوصف.

أما الاتجاه الهام الثاني في الفن الروماني المتأخر فهو الانطباعية، وهذه الانطباعية هناثية lyrical أكثر منها ملحمية، وهي تحاول أن تثبت انطباعاً واحداً فريداً بكل ما يتصف به من طابع مؤقت ذاتي. ويرى فيكهوف أن هذه الطريقة هي المقدمة المهيأة لأسلوب "الاتصال" continuity^(٢)، وهي المكمل المعضوي له^(٣)، غير أن من المستحيل إيجاد مثل هذا الارتباط المباشر بين الأسلوبين. فهما يظهران في وقتين مختلفين وفي ظروف مختلفة، سواء منها الظروف الروحية والخارجية. ذلك لأن انطباعية القرن الأول الميلادي هو آخر مظهر من مظاهر الفن الكلاسيكي بعد

(١) F. Wickhoff, op. cit., pass., especially pp. 14 - 16.

(٢) Ibid.,

صقله وتهذيبه، على حين أن الأسلوب الاتصالي لا يظهر إلا في القرن الثاني، وهو المظهر الأول - الساذج والخشن إلى حد ما - لنزوع فني غريب تمامًا عن الذوق الكلاسيكي. كذلك فإن أصل الأسلوبين يرجع إلى طبقات اجتماعية متباينة، وهما لا يظهران معاً في أي عمل واحد تقريباً. فالطريقة الاتصالية لا تظهر إلا بعد انقضاء أفضل فترات الانطباعية القديمة. وقد ظلت بعض المظاهر الخارجية للأسلوب الانطباعي باقية وقتاً ما، بوصفها جزءاً من تراث حرفه المصور، إلى أن طواها بدورها النسيان. وعلى ذلك فإن الطريقة الاتصالية والأسلوب الملحمي، اللذين يهدفان إلى إبراز الفعل الذي ينطوي عليه الموضوع، لا يكملان الأسلوب الانطباعي، بل هما على العكس من ذلك يبتلعانه ويقضيان عليه. فالطريقة الاتصالية كانت تعبر عن نزوع مضاد في أساسه لنزعة مطابقة الطبيعة، ومن هنا فإننا لا نكاد نجد لها أثراً في الفترتين الكبيرتين اللتين كانت تسودهما نزعة مطابقة الطبيعة هذه، وهما الفن اليوناني وفن ما بعد العصور الوسطى. والواقع أن من المستحيل تفسير أو تبرير رأي فيكهوف القائل أن الأسلوب الاتصالي يسود الفن الغربي بأسره منذ القرن الثاني إلى القرن السادس عشر، إذ أنه لم يكن شائعاً حتى في العصر القوطي المتأخر، أما بعد عصر النهضة فقد أصبح ظهوره أمراً غير عادي. وعلى أية حال فليس ثمة ارتباط باطن بين الصيغة الإيهامية للطريقة الاتصالية وبين الإيهامية البصرية في الأسلوب الانطباعي.

ومع ذلك فإن الانطباعية، وإن كانت قد سارت في طريقها الخاص المتميز، كانت عاملاً عاجلاً بانهلال الفن القديم. ذلك أنها حين جعلت الأشكال التي تصورها أخف وأكثر تسطيحاً، وزادتها بالتدرج اقتراباً من الطابع الأثيري التخطيطي، فقد جعلتها أقل مادية بمعنى ما. وبعد أن أصبحت هذه مجرد أشكال تهدف إلى إحداث تأثيرات لونية ومحيطية، وفقدت قوامها الجسمي وصلابتها البنائية وتماسكها المادي، أصبح من يتأملها يتخيل أن المصور كان يستهدف عن عمد مثلاً أعلى روحياً أو علوياً معيناً⁽¹⁾. وهكذا فإن الانطباعية المادية المطابقة

(1) Cf. Max Dvorak : "Katakombenmalerin. Anfänge der christlichen Kunst."

In "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", 1924, pp. 16 - 17.

للطبيعة قد مهدت الطريق للأسلوب المضاد لها، وهو النزعة التعبيرية الروحية^(١). وفى ذلك ما يذكرنا بالنزعة التعبيرية فى التصوير خلال العصر الحجرى القديم، وهى النزعة التى أفضت إلى ظهور ضدها المباشر "من وجهة النظر الأسلوبية"، أعنى الأسلوب الهندسى فى فن العصر الحجرى الجديد. وتكشف لنا كلتا الحالتين عن مدى تعقد الأساليب المختلفة، وإلى أى حد يمكن أن يعد كل منها أداة أو وسيلة لنظرة إلى العالم تختلف عن نظريته الخاصة كل الاختلاف. فانطباعية الأسلوب "البومبى" Pompeian الرابع، بقدرتها الخارقة على الإحياء العميق، كانت نتاجا رفيعا لطبقة المثقفين الحضريين فى روما، أما "انطباعية" تماثيل المقابر المسيحية، بما فيها من أشكال لا وزن لها ولا حجم، فإنها تمثل بنفس القوة روح المسيحى الزاهد فى العالم، الذى يعزف عن كل ما هو أرضى ومادى.

لقد بدأ فن تصوير الهيئة البشرية فى العالم القديم بأسلوب المواجهة frontality، وانتهى به أيضا. وفى استطاعتنا أن نتتبع التغيرات التى طرأت عليه، من النزعة التقليدية الهندسية فى الفن الآرخى، إلى حرية الحركة فى الفن الكلاسيكى، إلى الأشكال الشاذة المشوهة فى فن "الباروك" الهلنستى، ثم مرة أخرى إلى المنظور الأسامى التماثل السطح الجاد فى الفن الرومانى المتأخر^(٢). وبهذا مجرى هذا التطور بخضوع الفن للعقيدة الدينية، ثم ينتقل إلى عهد استقلال الفن وسيادة النزعة الجمالية، وينتهى إلى نوع جديد من الاعتماد أو الخضوع الروحى. كذلك فإنه يبدأ بوصفه تعبيرا عن نظام اجتماعى تسلطى، ثم يسير فى فترات من الديمقراطية والنزعة التحررية، لئكى يصبح مرة أخرى تعبيرا عن سلطة روحية جديدة. أما النظر إلى مرحلة التطور الأخيرة هذه على أنها آخر مراحل الفن القديم - إذا قبلنا رأى درويزن Droysen القائل أن الحضارة القديمة قضت على ذاتها وعلى الوثنية نتيجة لاتجاهات باطنة معينة كامنة فيها - أو على أنها أولى مراحل عصر عالمى

(١) للاطلاع على مزيد من المعلومات عن النزعة التعبيرية فى أواخر العصور القديمة، انظر:

Run. Kautsch : Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike, 1920.

(٢) Cf. H. Koch, op. cit., pp. 49, 53 - G. Rodenwalt, op. cit., p. 87 - M. Dvorak, op. cit., p. 21.

جديد، فهذه مسألة تتعلق بأيسر تصنيف وتقسيم ممكن للفترات التاريخية. ولكن مثلما أن من واجبنا أن نرى في المستعمرات الزراعية القديمة صورة مبكرة من صور الإقطاع^(١)، فكذلك ينبغي علينا ألا نعتزف بوجود انقطاع بين الفن اليوناني الروماني المتأخر وفن العصور الوسطى المسيحية .

(١) Max Weber : "Die sozialen Gründe des Untergang der antiken Kultur. "In Ges. Aufsätze zur Sozial – und Wirtschaftsgesch., 1924, pp. 307 – 8.

الفصل السابع

الشعراء والفنانون

فى العالم القديم

هناك شيء واحد لا يكاد يطرأ عليه تغير - ملحوظ على الأقل - من بداية العصر اليونانى الرومانى إلى نهايته، ألا وهو وجهة النظر التى يحكم بها على الفنان التشكيلى أو المصور بالنسبة إلى الشاعر. ذلك لأن هذا الأخير كان يحظى فى بعض الأحيان بتقدير فريد حقا، بوصفه نبيا أو عرافا، ومانح الشهرة ومفسر الأساطير، أما الفنان التشكيلى أو المصور فقد كان على الدوام صانعا حرفيا يدويا يحصل عن طريق أجره على ما يسمح له بالحصول عليه. وهناك عوامل متعددة تملل هذا التمييز. أو لهذه العوامل هو أن النحات أو المصور يعمل من أجل الحصول على أجر، ولا يحاول إخفاء هذه الحقيقة، على حين أن الشاعر يعد ضيفا على راعيه وصديقا له، حتى فى الحالات التى يكون فيها عالة عليه تماما. ومن العوامل الأخرى أن النحات والمصور يتعين عليهما أن يشتغلا بمواد وأدوات قذرة، على حين أن الشاعر يمضى فى عمله بملابس وأيد نظيفة - وهى أمور لها فى نظر عصر غير صناعى أهمية تفوق ما نتصور. غير أن أهم هذه العوامل هو أن النحات أو المصور مضطر إلى القيام بعمل يدوى ينطوى على جهد جسمى، وإلى أداء كثير من المهام الشاقة، على حين أن جهود الشاعر ليست بالتأكيد مما يمكن أن تلاحظه العين. ويرجع هذا الازدراء لأولئك الذين يتمتعون عليهم أن يعملوا من أجل العيش، وهذا الاحتقار لكل عمل يبذل من أجل الكسب، بل للعمل المنتج عامة، إلى أن هذه الأعمال تنم عن خضوع وخدمة وتبعية، على عكس الأعمال الأرستقراطية القديمة، كالحكم والحرب والرياضة^(١). ففي الوقت الذى كانت النساء فيه تقوم بمعظم أعمال الزراعة وتربية الماشية، أصبحت الحرب هى المهنة الرئيسية للرجال، والصيد هو أهم ضروب

(١) Th. Veblen : The Theory of Leisure Class, 1899 .

الرياضة عندهم، والحرب والصيد يحتاجان إلى مران وشجاعة ومهارة، ومن هنا كانت مكانتهما رفيعة. أما الأعمال التي تنطوي على جهد دائب، تفصيلي، مرهق، فإنها تلائم المستضعفين، ومن ثم فهي تفتقر إلى الشرف. وقد تطرف القدماء في طريقة التفكير هذه إلى أبعد مدى، حتى جاء وقت أصبح فيه كل نشاط إنتاجي، وأية مهنة يرتزق منها، تعد عاراً، وأصبحت هذه الأعمال تترك للمبيد لأنها محتقرة، لا محتقرة لأنها تترك للمبيد (كما كان يظن من قبل). وأقصى ما يمكن أن يقال من الارتباط بين العمل الهدوي والمبيد هو أنه عامل يساعد على الاحتفاظ بالأفكار البدائية عن الشرف، غير أن هذه الأفكار قطعاً أقدم بكثير من نظام الرق.

ولما كان العالم القديم قد وجد نفسه مضطراً إلى رفع هذا التناقض بين احتقار العمل الهدوي والتقدير العظيم للفن بوصفه وسيلة تستخدم في الدين وفي الدهاية، فقد وجد الحل في التفرقة الذهنية بين العامل الفني وبين شخصية الفنان. فهو يبجل المخلوق مع ازدياده للخالق^(١). ولو قارنا بين وجهة النظر هذه وبين النظرة الحديثة التي تحلى من قدر الفنان نفسه بالقياس إلى عمله — وتتخلى عن الاعتقاد الوهمي بأن عمل الفنان يعبر تعبيراً كاملاً عن شخصيته — لأدركنا مدى ضخامة الفرق بين العالم القديم والعالم الحديث في تقديرهما للعمل من حيث هو عمل. فحتى لو كانت المهابة التي كانت تعزى في العصور البدائية للنشاط المنتج قد ظلت لها آثار باقية، كما يؤكد "فيلن"، فإن الفارق بين ذلك العصر وبين عصرنا يظل مع ذلك هائلاً^(٢). ومن المؤكد أن هذه النظرة المتحيزة كانت في العالم القديم أعمق بكثير مما هي في أيامنا. فطوال الوقت الذي كانت فيه طبقة النبلاء العسكرية محتفظة بسيطرتها في العالم اليوناني، كانت تسود فكرة بدائية، طفيلية، اغتصابية عن الشرف، وعندما فقدت هذه الطبقة سيطرتها، سادت فكرة مشابهة كل المشابهة لفكرتها عن الشرف، مستمدة من المسابقات الرياضية. ذلك لأنه في الوقت الذي سكنت فيه صوت السلاح أصبحت هذه المسابقات تعد المهنة الوحيدة الجديرة

(١) E. Zilselm, op. cit., p. 35.

(٢) Veblen, op. cit., p. 36.

بالرجل. وهذا المثل الأعلى الجديد ينطوى بالمثل على فكرة صراع يستنفد كل طاقات المشتركين فيه، ويمتضى أن تكون لديهم وسائل مستقلة للعيش.

ولقد كانت الطبقة الحاكمة اليونانية وفلاسفتها يرون أن الفراغ الكامل هو الشرط الضروري لكل ما هو خير وجميل - فهو نعمة غالية بفضلها وحدها تكون الحياة جديدة بأن تعاش. ذلك لأن من يستمتع بالفراغ هو وحده الذى يستطيع أن يكون حكيمًا حر الذهن، وأن يسيطر على حياته ويستمتع بها إلى أقصى مدى. ولا شك أن هناك ارتباطًا داخليًا واضحًا بين هذا المثل الأعلى فى الحياة وبين المركز الاجتماعى لطبقة الملاك. ذلك لأن فكرة الجمال الخبير عند هذه الطبقة، ودعوتها إلى التدريب الشامل للقوى الجسمية والروحية، وازدراجها لكل تخصص ضيق ولكل خبرة تقتصر على ميدان واحد، كل ذلك ينطوى على مناداة بمثل أعلى مضاد فى أساسه للاحترازية. وعندما أكد أفلاطون فى محاوره "القوانين" التضاد بين التعليم الذى يعلى من قدر الشخصية بأكملها، وبين مجرد التدريب على حرفة مهنية، لم يكن يعبر فقط عن ميله إلى المثل الأعلى الأرستقراطى القديم للجمال الخبير، بل كان يبدى أيضًا ازدهاره الواضح للبورجوازية الديمقراطية الجديدة، التى شجعت فكرة التخصص والتميز المهني. فكل تخصص وكل مهنة تحددت معالمها بوضوح، هى فى نظر أفلاطون سوقية وضيمة، ومثل هذه السوقية سمة مميزة للمجتمع الديمقراطي^(١).

ولقد أدى انتصار المبادئ البورجوازية على المبادئ الأرستقراطية خلال القرن الرابع وفى العصور اللهينستية إلى إعادة النظر فى الفكرة القديمة من معنى الشرف، ومع ذلك لم يصبح العمل فى ذاته مشرفًا، ولم يمتد فى أى وقت أن للعمل قيمة تعليمية كما تذهب إلى ذلك الأفكار الأخلاقية البورجوازية الحديثة، وإنما كان العمل فى نظرهم مجرد شيء يمكن اغتفاره والتغاضى عنه فى شخص يحسن اكتساب المال. وقد سبق أن لاحظ "بوركارت" أن البورجوازية لم تكن تقل عن الأرستقراطية احتقارًا للعمل فى اليونان، على حين أن البورجوازية كانت تحترم

(١) J. Burckhardt, op. cit., IV, pp. 125 - 6.

العمل دائماً في العصور الوسطى، إذ أنها لم تكن تشارك طبقة النبلاء رأياً في الشرف، بل فرضت على هذه الطبقة آخر الأمر فكرتها الخاصة عن الشرف المهني. ويرى بوركارت أن القيمة التي يعزوها شعب ما إلى العمل تتحدد تبعاً للظروف التي وضع فيها هذا الشعب مثله الأعلى الخاص في الحياة. فالمثل الأعلى للحضارة الغربية الحديثة مستمد من بورجوازية العصور الوسطى، التي استطاعت آخر الأمر أن تتفوق على طبقة النبلاء في إنتاجها المادي والروحي معاً. أما القيم اليونانية فتستمد من العصر البطولي اليوناني، ومن عالم لم يكن لفكرة المنفعة فيه دور. فهذه القيم كانت تراثاً مستمداً من الأرستقراطية اليونانية المحاربة، ولم تستبعد بعد ذلك استبعاداً تاماً في أي وقت^(١). ولم تحدث إعادة تقويم أساسية للعمل، وبالتالي للفنون التشكيلية، إلا بعد أن فقد المثل الأعلى للثقافة الرياضية قوته خلال الأزمة التي اقترنت بنهاية دولة المدينة Polis على أن هذا التغير لم يتحقق أبداً بصورة كاملة في العالم القديم.

ففي العصر الكلاسيكي في أثينا ظل المركز الاقتصادي والاجتماعي للمصورين والنحاتين كما كان في العصرين البطولي والهوميري دون أي تغيير تقريباً، على الرغم مما أصبح للأعمال الفنية من أهمية فائقة في إظهار قوة مدينتهم الفخورة الظاهرة. فقد ظل الفن بعد مجرد حرفة يدوية، كما ظل الفنان بعد صانعاً عادياً لا يشترك ولا يسهم بدور في القيمة الروحية للمعرفة أو التربية. وظل الفنان زهيد الأجر، يفتقر إلى موطن مستقر، ويحيا حياة تجوال، ومن ثم فقد كان غريباً دخيلاً على المدينة التي كان يعمل فيها. ويفسر برنارد شفيتسر Bernhard Schweitzer وهذا المركز الاجتماعي الثابت نسبياً للفنان الحرفي على أساس ثبات الأحوال الاقتصادية السيئة التي كان الفنان يعمل فيها طوال عصر الاستقلال اليوناني^(٢). ففي اليونان، كانت دولة المدينة على الدوام هي الراعي الكبير الوحيد للأعمال الفنية، ومن ثم لم تكن تواجه منافسة في هذا الميدان، إذ أن الارتفاع النسبي في نفقات إنتاج الأعمال الفنية كان يحول بين الأفراد وبين الاستمرار في منافستها أو حتى

(١) Ibid., pp. 123 - 4.

(٢) B. Schweitzer : Der bildende Kuenstler , p. 47.

الشرع في هذه المنافسة. ومع ذلك فقد كانت هناك من الناحية الأخرى منافسة حامية بين الفنانين، ولم تكن المنافسة بين المدن المختلفة تؤدي إلى تمويض تأثير هذه المنافسة بين الفنانين : إذ أن أى إنتاج للسوق الحرة قادر على أن يجعل للفنان مركزاً مضموناً، كان يقبل دون تردد، سواء في داخل المدينة الواحدة وبين المدن منظوراً إليها ككل.

ولقد كان التفهر الملحوظ في مركز الفنان في عهد الإسكندر الأكبر مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بالدعاية التي كان يقوم بها لصالح ذلك القائد المنتصر . ذلك لأن عبادة الفرد، التي نمت من عبادة البطولة الجديدة هذه، كانت من مصلحة الفنان، إذ جعلته مائلاً للشهرة وأكسبته هو ذاته الشهرة في الوقت نفسه. وأدى الطلب على الأعمال الفنية في عهد خلفاء الإسكندر، وكذلك الثروات التي تراكمت في أيدي الأفراد، إلى زيادة هائلة في استهلاك الفن، مما أدى إلى رفع قيمته الاقتصادية وزيادة تقدير الجمهور للفنان. وأخيراً فإن التعلم الفلسفي والأدبي أصبح أكثر انتشاراً بين أوساط الفنانين الصناع، فبدأوا يتميزون عن الصناع العاديين، ويكونون فئة مستقلة عن فئة الحرفيين. ونستطيع أن نستخلص من الروايات المسجلة من حياة الفنانين فكرة واضحة عن التفهر الضخم الذي حدث منذ العصور الكلاسيكية. فالفنان فارهاسيوس Pharrhasios كان في توقيماته لصوره، يفخر ببراعته بطريقة فيها من الاهتزاز بالنفس ما كان يستحيل تصويره قبل ذلك بوقت قصير، كذلك فإن صور زيوكسيس Zeuxis قد جلبت له ثروة تفوق ما حصل عليه أى مصور قبله. أما أبيليس Apelles فلم يكن فقط مصور البلاط، بل كان أيضاً من خلصاء الإسكندر الأكبر. وأخذت تذاع بالتدريج حكايات عن التصرفات الشاذة للمصورين، حتى إننا لنجد بعد وقت معين مظاهر تشبه التمجيد المفرط للفنان في العصر الحديث^(١). وأهم من هذا كله، أو على الأصح من وراء هذا كله، نجد ما يسميه شفيتر "باكتشاف العبقرية الفنية"، الذي ينسب إلى تأثير فلسفة أفلوطين^(٢). ذلك لأن أفلوطين ينظر إلى الجمال على أنه صفة أساسية للطبيعة الإلهية. فهو في مذهبه الميتافيزيقي يرى أن

(١) J.P. Mahaffy : Social Life in Greece from Homer to Menander, 1888, p. 439 .

(٢) Schweitzer : Der bildende Kuenstler, pp. 60, 124 ff.

الفنان هو وحده الذى يستطيع أن يعيد لعالم الحس المفكك ذلك الاكتمال الذى فقده بانفصاله عن الله^(١) ومن الواضح أن الفنان لابد أن يكون قد استفاد تكريما كبيرا من انتشار مذهب كهذا، إذ أنه قد استعاد حالة النبى الملهم التى كانت تحيط بشخصه فى العصور البدائية، وبدا للناس مرة أخرى شخصا متصلاً بالله، أنعم الله عليه بفضل معرفة ما خفى من الأمور، كما كان من قبل فى عصر السحر. وأصبحت عملية الخلق الفنى نوعاً من الاتحاد الصوفى يزداد اختلافاً عن عالم العقل. وأنا لنجد منذ القرن الأول أن ديوخروسوستوم Diochrystosum (قم الذهب) يشبه الفنان بخالق العالم Demiourgos. وقد عملت الأفلاطونية الجديدة على نشر فكرة التوازى هذه مع مزيد من التأكيد للعنصر الخلاق فى عمل الفنان.

هذا التحول يفسر لنا الانقسام الذهنى الذى يميز موقف العصور المتأخرة، ولاسيما العصر الامبراطورى والعصر الأخير، من الفنان. فخلال عهد الجمهورية الرومانية والامبراطورية الأولى، كان التقويم السائد للعمل الهدوى ولمحة الفنان ماثلاً لذلك الذى عرفه اليونانيون فى العصور البطولية والأرستقراطية والديمقراطية. ولكن الفكرة القائلة أن كل عمل محتقر، لم يكن لها فى روما، التى كانت أقدم تقاليدها تعكس حياة شعب زراعى، ارتباط مباشر بالأحوال البدائية لحالة الحرب الدائمة. ذلك لأن الاتصال التاريخى بذلك العصر كان قد انقطع كل الانقطاع، بعد أن أعقبه عهد كان أغنى الرومانيين ذاتهم وأرفعهم مكانة يعملون فيه بأنفسهم فى أراضيهم^(٢). ومع ذلك فإن السكان الريفيين المشبعين بالروح العسكرية فى روما خلال القرن الثالث والثانى ق م، لم يكونوا يعملون كثيراً إلى الفن أو يقدرّون الفنان، على الرغم من ممارستهم للعمل الهدوى

وكان التحول إلى الاقتصاد النقدى وإلى الثقافة الحضرية، واصطباغ روما بالصبغة الهلينية. هو الذى أدى لأول مرة إلى ارتفاع مكانة الشاعر فى مبدأ الأمر، ثم المصور والنحات بدورهما بالتدريج. ولم يصبح هذا التغير واضحاً إلا فى العصر

(١) Enneades, V, 8, 9.

(٢) O. Neurath, op. cit., p. 68.

الأوغسطينى . الذى نظر إلى الشاعر على أنه نبي عراف ، وكانت الفنون فيه تلقى رعاية كبيرة من البلاط ومن الأفراد معاً . ومع ذلك فحتى فى هذا الوقت كان التقدير الذى تلقاه الفنون التشكيلية والتصويرية ، بالقياس إلى الشعر ، ضئيلاً نسبياً^(١) . صحيح أن ممارسة الشخصيات اللامعة لهواية الرسم قد ازدادت شيوعاً - إذ نجد بين الأباطرة ذاتهم عدداً غير قليل أصبح يمارس هذه الهواية التى أصبحت محبوبة ، مثل نيرون وهادريان وأوريليوس والكسندر سيفيروس A. Severus والفنتينيان الأول - غير أن النحت ظل يعد عملاً لا يليق بالسادة ، وذلك على ما يبدو نظراً إلى ما يقتضيه من جهد جسمي ومن استخدام مجموعة كاملة من الأدوات . وحتى التصوير ذاته لم يكن يعد محترماً إلا بقدر مالا يمارس من أجل الكسب . وكان المصورون الناجحون يرفضون أخذ مكافأة عملهم ، ويروى بلوتارك أن بوليغنوتوس Polygnotus كان شخصاً مهذباً ، لأنه زخرف حوائط مبنى عام دون أن يطلب من ذلك أجراً .

وقد ظل "سكيا" يحتفظ بالتمييز الكلاسيكى القديم بين الفنان وعمله ، ويدل على ذلك قوله : "إننا نقيم الصلوات ونقدم الضحايا أمام تماثيل الآلهة ، ولكننا نحترق المثاليين الذين يصنعونها"^(٢) . ويقول بلوتارك ما يشبه ذلك إلى حد بعيد : "لا يمكن لشاب كريم ، عندما يتأمل تمثال زوس فى الأوليمبيا أو هيرا فى أرجوس ، أن يرغب فى أن يصبح مثلاً كفيدياس أو بولوكليتوس" . وهذا أمر مفهوم كل الفهم بالنسبة إلى المصورين والنحاتين ، غير أن بلوتارك ينتقل بعد ذلك إلى القول أن مثل هذا الشاب لن يود أيضاً أن يكون شاعراً مثل أناكريبون أو فيليمون أو أرخيلوخوس ، إذ أنهم ، على الرغم من استمتاعنا بأعمالهم ، ليسوا فى رأيه جديرين بفرصة التقدير"^(٣) . ولا شك أن وضع الشاعر على قدم المساواة مع المثال على هذا النحو مخالف لكل المخالفة للروح الكلاسيكية ، ويدل على مدى افتقار الامبراطورية فى عصرها المتأخر إلى الاتساق فى هذه الأمور . فهنا يبدو أن الشاعر يشارك النحات

(١) E. Ziesel, op. cit., p. 26 .

(٢) Lactantius : Div. Inst., II, 2, 14 .

(٣) Plutarch : Pericles , 2. 1.

مكانته الضئيلة لأنه بدوره متخصص يعمل وفقا لقواعد مقررة، ويترجم وحيا إلهيا إلى ألفاظ عن طريق أسلوب فنى مصطبغ بصيغة عقلانية. ونستطيع أن نجد نفس انقسام الرأى الذى يسود كتابات بلوتارك فى كتاب لوسيان "الحلم"، حيث يصور النحت على شكل امرأة سوقية قذرة، أما البلاغة فهى كائن أثيرى وضاء. ومع ذلك فإن لوسيان يؤكد، على عكس بلوتارك، أننا نبجل فى تماثيل الآلهة مبدعيها^(١). ومن الواضح أن أى اعتراف بشخصية الفنان يظهر فى هذه الأقوال إنما هو راجع إلى النزعة الجمالية السائدة فى عهد الامبراطورية، كما يرجع بطريق غير مباشر إلى تأثير الأفلاطونية الجديدة أو التعاليم الفلسفية المماثلة. غير أن الخط من قدر الفنان التشكلى والتصويرى يظل مستمرا، ولا يختفى أبداً اختفاء تاما، مما يدل على أن العالم القديم، حتى فى آخر فتراته، ظل متشبثا بالاحترام الذى كانت تبديه العصور البدائية "للفراغ السخى"، وكان على الرغم من ثقافته الجمالية عاجزا عن تكوين أى مفهوم للعبقريّة، مماثل لمفهوم عصر النهضة والعصر الحديث. ذلك لأن شيوع هذا المفهوم هو وحده الذى يؤدى إلى تقدير قيمة القلب والأسلوب اللذين تختار بهما شخصية العبقري أن تمبر عن نفسها. وعندئذ يصبح كل ما يهم هو أن تعبر هذه الشخصية عن نفسها، أو حتى أن تقدم بعض التلميحات عما يستمضى على التعبير.

(١) L. Friedlaender : *Darstellungen aus der Sittengesch. Roms*, III, III th. Edit., 1923, p. 103 – B. Schweitzer, *Der bild. Kuenstler*, 30.

الباب الرابع

العصور الوسطى

الفصل الأول

روحانية الفن المسيحي القديم

إن الوحدة التي تنسب إلى العصور الوسطى من حيث هي فترة تاريخية هي وحدة مصطنعة إلى أبعد حد. ذلك لأن هذه العصور تنقسم في واقع الأمر إلى ثلاث فترات متميزة تميزا تاما من الوجهة الحضارية - هي الاقتصاد الطبيعي للعصور الوسطى المتقدمة، وفروسة البلاط في العصور الوسطى المتوسطة، والحضارة البورجوازية الحضرية في العصور الوسطى المتأخرة. والأمر المؤكد هو أن الفوارق بين هذه الفترات الثلاث أعمق حتى من تلك التي تتحدد على أساسها بداية العصور الوسطى ككل ونهايتها. ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الأحداث التي تفصل هذه الفترات كلا عن الأخرى - وهي ظهور طبقة من النبلاء الفرسان المجندين، مقترنا بالتحول من الاقتصاد الطبيعي إلى الاقتصاد الحضري النقدي، ونمو الحساسية الفنية *alclryi* ، وظهور النزعة إلى مطابقة الطبيعة في العصر القوطي ، وتحرر البورجوازية وبداية الرأسمالية الحديثة - هذه الأحداث تسهم في تحليل النظرة الحديثة إلى الحياة بدور أهم مما تسهم به كل المنجزات الروحية التي حققتها عصر النهضة .

والواقع أن معظم السمات التي تنسب عادة إلى الفن في العصر الوسيط، كالرغبة في التبسيط والتعميم، والتخلي عن العمق والمنظور، ومعالجة الأبعاد والوظائف الجسمية بطريقة اعتباطية، لا تميز في واقع الأمر إلا العصور الوسطى المتقدمة، ولم تعد سارية بمجرد أن ساد الاقتصاد النقدي الحضري وطريقة الحياة البورجوازية. والعنصر الوحيد الهام الذي يسود العصور الوسطى قبل هذا التحول الحاسم وبعده هو تلك النظرة إلى العالم، المبنية على أساس ميتافيزيقي. فعند الانتقال من العصور الوسطى المتقدمة إلى المتوسطة، تحرر الفن من معظم القيود المفروضة عليه، ولكنه ظل محتفظا بطابع ديني وروحي عميق، نظرا إلى كونه تعبيراً

عن عصر ظل يتمسك بعمق بالمسيحية في مشاعره، وظل كهنوتيا في تنظيمه. فطوال ذلك العصر بأكمله ظل رجال الدين مسيطرين دون منافس، على الرغم من حالات الهرطقة والانفصالية الطائفية، وظل النفوذ المستمد من احتكارهم لوسائل الخلاص والكنيسة على ما هو عليه، دون أن يفتقد منه شيء.

غير أن النظرة العلوية إلى العالم في العصور الوسطى لم تبلغ أوجها بعد ظهور المسيحية مباشرة. فلم يكن فن اليهود المسيحية الأولى يتصف بشيء من تلك الشفافية الميتافيزيقية التي تكون جوهر الأسلوبين الرومانسكي *euanesqmRo* والقوطي. والواقع أن "روحانية" هذا الفن، التي حاول الباحثون أن يجدوا فيها كل العناصر الأساسية للمفاهيم السائدة من الفن في العصور الوسطى المتأخرة^(١)، لم تكن في حقيقة الأمر إلا نفس النوع غير المحدد المعالم من الروحانية، الذي ألهم القرون الأخيرة للعهد الوثني. فالاتجاه "الروحاني" في هذه القرون لم يؤد إلى ظهور مذهب كامل خارق للطبيعة، يحل محل النظام الطبيعي للأشياء، بل إنه قد عبر، على أقصى تقدير، عن اهتمام متزايد بخوارج النفس البشرية ومزيج من الحساسية تجاهها. فأنواع الفن المسيحي المتقدم، شأنه شأن الفن الروماني المتأخر، كانت ذات تعبير نفسياني، لاميثافيزيقي، أي أنها تعبيرية، وليست موحية بحقيقة عليا. ذلك لأن العيون المفتوحة على اتساعها في الصور الشخصية للعصر الروماني المتأخر تعبر عن التعمق النفسي، والتوتر الروحي، وعن حياة يطفئ عليها الانفعال. غير أن هذه حياة ليس لها أي أساس ميتافيزيقي، وهي بهذا الوصف لا ترتبط بالمسيحية ارتباطا باطنيا. والواقع أنها نتاج لأحوال كانت سائدة قبل ظهور المسيحية بوقت طويل. فالتوتر الذي عملت التعاليم المسيحية على إزالته كان قد بدأ يظهر في العصر الهلنستي، وعلى الرغم من أن المسيحية سرعان ما أتت بإجابات عن الأسئلة التي كانت تؤرق هذه العصور، فقد كان لابد من جهد أجيال متعددة قبل أن يمكن التعبير عن هذه الإجابات في أشكال فنية - أي أن هذه الأشكال الفنية لم يكن من الممكن أن تظهر في نفس الوقت الذي أعلنت فيه العقيدة ذاتها.

(١) Max Dvorak : "Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst. In "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte", 1924.

إن الفن المسيحي المتقدم لم يكن، خلال القرنين أو القرون الثلاثة الأولى من تاريخه، سوى تطوير أو حتى تفريع للفن الروماني المتأخر والواقع أن التشابه بين الفن الوثني المتأخر والفن المسيحي المتقدم يبلغ من القوة حدا ينبغي معه أن يقال أن التغير الحاسم في الأسلوب لابد قد حدث فهما بين العصرين الكلاسيكي وما بعد الكلاسيكي، لا بين العصرين الوثني والمسيحي. ففي أعمال عصر الإمبراطورية المتأخر - ولاسيما عصر قسطنطين (كونستانتين) - نجد استيقاا للسمات الأساسية للفن المسيحي المتقدم : كنزوهه إلى الروحانية والتجريد، وإيثاره للأشكال المسطحة التى هى أشبه بظلال لا جسم لها، وتفضيله لمنظور المواجهة والتعبيرات الجادة، والتسلسل فى مراتب الناس، وعدم اكترائه بالحياة العضوية بما فيها من لحم ودم، وعدم اهتمامه بما هو شخصى مميز للفرد والنوع. وبالاختصار ففي هذا الفن تظهر نفس الرغبة غير الكلاسيكية فى تصوير الجانب الروحي لا الجانب الحسى، وهى الرغبة التى تتجلى فى صور القبور، وفى أعمال الفسيفساء بالكنايس الرومانية، وفى المخطوطات المسيحية الأولى. ويسير خط التطور من صور المناسبات المتعلقة بموقف معين فى العصور الكلاسيكية المتأخرة إلى تسجيل دقيق للوقائع فى آخر العصور الوثنية، وأخيرا إلى رموز تخطيطية أشبه بتلك التى نجدها فى الأختام، فى الفن المسيحي المتقدم. ومنذ عصر الامبراطورية المتقدم، يمكننا أن نلاحظ شيئا فشيئا تلك العملية التى تصبح بها الفكرة أهم بالتدرج من الشكل الخارجى، وتتطور الأشكال أو القوالب إلى نوع من الكتابة الهيروغليفية. ويتشعب الطريق الذى يزيد الفن المسيحي اعتمادا عن واقعية الفن الكلاسيكي فى اتجاهين متباينين. فأحد اتجاهى التطور قد أدى إلى ظهور الرمزية التى لا تعبأ بتصوير الحضور الروحي للشخصيات المقدسة بقدر ما تهتم بإشعارنا بهذا الحضور بطريقة أشبه بالسحر، من طريق ترجمة كل تفاصيل المنظر إلى لغة رمزية متعلقة بالمذهب القائم على فكرة الخلاص. والواقع أن القيمة الروحية التى يعتقد أن العمل الفنى يكتسبها عن طريق هذه الترجمة هى التى تفسر تلك الخصائص التى تبدو، بدون هذا التفسير، غير معقولة فى الفن المسيحي المتقدم - وأعنى بها تشويبهه للحجم الطبيعى، وتعديله للأبعاد تبعا للأهمية الروحية للموضوعات المصورة، وما يسمى بصفة "المنظور المقلوب"، وهى

تصوير الشخصيات الأساسية عندما تكون بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك الذى تصور به الشخصيات الثانوية القريبة من المشاهد^(١٩)، والمظهر الأمامى الواضح الذى يعطيه للشخصيات الهامة، والمعالجة المختصرة للتفاصيل العارضة، إلخ - أما الاتجاه الثانى للتطور فقد أدى إلى ظهور أسلوب ملحمى أو تمثيلى illustrative يهدف إلى بحث مختلف المناظر والأفعال والحوادث من جديد أمام ذهن بوضوح. والواقع أن أعمال النحت البارز والصور وأعمال الفسيفساء فى العصر المسيحى المتقدم كانت إما موضوعات للعبادة وإما قصصا من الكتاب المقدس وأساطير القديسين. وفى هذه الأعمال يكرس الفنان جهده كله لعرض الحدث ذاته بصورة واضحة متميزة. مثال ذلك إننا نجد فى المنمنمة المأخوذة من نسخة إنجيل روسانو^(٢٠) Rossano والتي تمثل يهوذا وهو يمد قطع الفضة، أن أحد الأعمدة الأمامية التى يركز عليها سقف قد قطع جزء منه لإظهار الكاهن العظيم، وإن كان المفروض أنه يجلس خلف العمود. ومن الواضح أن المصور كان أحرص على إظهار حركة الرفض التى قام بها الكاهن العظيم بوضوح، منه على رسم تفاصيل صحيحة لا شأن لها بالحدث ذاته^(٢١).

وهنا نجد أنفسنا - فى المراحل الأولى على الأقل - إزاء نوع بسيط شعبى من الفن، يذكرنا فى كثير من سماته بالحكايات المصورة فى "عمود تراهان". وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب كان فى بدايته شعبياً، فقد تزايد استخدامه فى الأعمال الفنية الرسمية فى روما، بحيث أن الفن المسيحى المتقدم، الذى كان الغرض الأساسى منه هو أن يلائم ذوق الطبقات الدنيا، لم يتميز عن فن الصفوة المميزة اجتماعياً باتجاهه العام بقدر ما تميز عنه بمستواه فحسب. ولابد أن صور سراديب القبور، بوجه خاص، كانت كلها تقريباً من عمل صناع أو هواة أو نقاشين بسطاء، كانت مؤهلاتهم هى حماسهم الدينية، لا أية موهبة فنية إيجابية. ومع ذلك فمن

(١٩) Oskar Wulff : "Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht". In "Kunstwissenschaftliche Beitræge A. Schmarsow gewidmet, 1907 - Die Kunst des Kindes, 1927 .

(٢٠) بلدة إيطالية (كان اسمها القديم Roscinum) فى مقاطعة كالابريا. تشتهر بوجود كاتدرائية بيزنطية كبرى، ومكتبة بها عدد من المخطوطات القيمة للأناجيل . (المترجم)

(٢١) Wilhelm Neus : Die Kunst der alten Christen, 1926 , pp. 117 - 18 . Illustration in H. Pierce - R. Tyler : L'art byzantin, II, 1934, Plate 143 .

الممكن أن نرى تدهورا معائلا في الذوق والأسلوب في فن الطبقات المثقفة القديمة بدورها. فهنا نشهد انقطاعا في مجرى التاريخ مشابها لذلك الذى حدث في عصرنا عندما تخلى الفنانون عن النزعة الانطباعية واستعاضوا عنها بالتعبيرية. فالفن في عصر قسطنطين يبدو فجيا إذا ما قورن بفن الإمبراطورية في عهدها المتقدم، مثلما تبدو لوحة لروو Rouault إذا ما قورنت بلوحة لمانيه Manet. ولقد كان أصل هذين التعبيرين التاريخيين هو تحويل في مشاعر مجتمع حضري عالمي النزعة، هدمت الرأسمالية آخر بقايا التضامن فيه، وبدأ الآن بعد أن أرقه الخوف من الفناء، يضع ثقته في عون خارق للطبيعة. مثل هذا المجتمع، الذى يعيش في جو تهدده الكارثة في كل لحظة، يعمل إلى إبداء اهتمام بالضمون الروحي الجديد يفوق ما كان يبدى قبل ذلك من اهتمام بصقل القوالب وتهذيبها. ولم يكن هذا الجو، في العصور الرومانية المتأخرة، أقل ظهوراً في الفن الوثني منه في الفن المسيحي، والفارق الوحيد هو أن الأعمال التي كانت تعد للرومانيين الأشراف والأغنياء كانت لا تزال أعمالاً خلقها فنانون حقيقيون كانوا قطعاً يابون أن يخصصوا شيئاً من أعمالهم لطوائف المسيحيين الفقيرة المعذبة. فحتى في الحالات التي لم يكونوا فيها نفورين من الأفكار المسيحية، وكانوا على استعداد للعمل لقاء أجر بسيط أو بلا أجر، ظلوا كارهين للعمل من أجل المسيحيين، الذين اشتروا عليهم أن يكفوا عن تصوير الآلهة الوثنيين، وهو شرط ما كان ليقبله فنان يتمتع بأى قسط من الشهرة أو المكانة.

ومن الملاحظ أن الباحثين الذين يصرون على أن يجذوا في الفن المسيحي الأول مظهراً للنظرة الميتافيزيقية إلى العالم كما سادت في العصور الوسطى، يفسرون كل عيوبه الواضحة - بالقياس إلى الفن الكلاسيكي - على أنها راجعة إلى اختيار واع مقصود فحسب. ذلك لأن نظرية ريجل Riegl في "القصد الفني Kunstwollen" تؤدي بهم إلى النظر إلى كل إخفاق في القدرة على التعبير المحاكى على أنه كسب روحي وعلامة على التقدم. وتبعاً لهذا المبدأ، فحيثما يبدو أسلوب معين عاجزاً عن حل مشكلة محددة، ينبغي أن نتساءل إن كان هذا الأسلوب قد قصد حقا أن يحل المشكلة موضوع البحث. ولا جدال في أن هذا المبدأ من أخصب الأفكار التي تنطوي عليها نظرية "القصد الفني"، غير أن قيمته إنما

تنحصر فى كونه فرضا عمليا، ومن الواجب ألا نسير فيه أبعد من حدوده الخاصة. فمن الخطأ الواضح أن نفسره على نحو يكون من شأنه إنكار إمكان وجود أية ثغرة بين قصد الفنان وبين قدرته على الأداء^(١). فليس ثمة شك فى أن مثل هذه الثغرة كانت موجودة فى الفن المسيحى المتقدم. وفى كثير من الأحيان كانت الصفات التى امتدحت فى هذا الفن على أساس أنها تبسيط متعمد أو تركيز عميق، أو صيغ واع للواقع بصيغة مثالية، وتعميق له - كانت هذه الصفات مجرد عجز وفقر، أعنى تعبيراً عن عدم القدرة على تصوير الأشكال الطبيعية تصويراً صحيحاً، وعن سوء تصرف بدائى فى الرسم.

ولم يستطع الفن المسيحى أن يتغلب على هذا العجز وتلك الخشونة التى سادته فى عهده المتقدم إلا بعد صدور "مرسوم التسامح" Edict of Toleration عندما أصبح هو الفن الرسمى للدولة والبلاط، وللأوساط الأرستقراطية والمثقة. ففى ذلك الوقت بلغ به الأمر أنه استعاد - فى لوحة الفسيفساء المسقوية فى "سانتا بودنزايانا Sta-Pudenziana" شيئاً من روح "الجمال الخير Kalokagathia" اليونانية التى كان قد رفضها رفضاً باتاً قبل ذلك بوقت قصير، من فرط كراهيته للتلحق الكلاسيكى بالحس. فعندئذ نجد أن المبدأ القائل بأن الجمال لا يكون إلا للروح وحدها، على حين أن الجسم، شأنه شأن كل شيء مادى آخر، هو بالضرورة قبيح منفر - هذا المبدأ قد أصبحت له مكانة ثانوية، وذلك لفترة قصيرة معينة، على الأقل، بعد الاعتراف بالمسيحية. فبعد أن أصبحت الكنيسة غنية قوية، أصبحت تصور المسيح وحوارييه على شكل أشخاص يتميزون بالجلال والفخامة، وكأنهم رومانىون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية، أو أعضاء بارزون فى مجلس الشيوخ الرومانى. بل أن هذا الفن أقرب إلى فن العصور القديمة مما كان الفن المسيحى فى القرون الثلاثة الأولى. والواجب أن ينظر إليه على أنه بداية أول عهد من عهود

^(١) Cf. E.V. Garger : "Ueber Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst." Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, 1932 - 3, p. 104.

النهضة التي تكررت مرارا خلال العصور الوسطى. وأصبحت منذ ذلك الحين لحنا مميزا في تاريخ الفن الأوروبي.

وقد ظلت الحياة في الإمبراطورية، طوال القرون القليلة الأولى بعد الميلاد، تسير، دون تغير كبير، في نفس الاتجاهات الاقتصادية والاجتماعية، وكانت تتغذى على نفس التقاليد والنظم التي كانت سائدة من قبل. ولما كانت صور الملكية، وتنظيم العمل، ومصادر التربية، وأساليب التعليم، ظلت تقريبا دون تغيير، فلم يكن من الممكن حدوث أى تغير مفاجئ. فى النظرة الشائعة إلى الفن، ولو كان ذلك قد حدث لكان أمرا غريبا حقا. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن الوجهة الجديدة للحياة قد قضت على التماسك الأصلي لقوالب الثقافة القديمة، غير أن هذه الأشكال ظلت هى أداة التعبير الوحيدة المتوفرة، التي يستطيع المرء استخدامها إذا شاء أن يفهمه الناس. ولم تكن لدى الفن المسيحى بدوره أية أداة للتعبير غير هذه، فاستخدم تلك القوالب، مثلما يستخدم المرء لغة، لا لأنه أراد المحافظة عليها، بل لأنها "كانت فى متناول اليد فحسب"⁽¹⁾. وهكذا فإن وسيلة التعبير القديمة قد ظلت باقية حتى بعد أن زالت الروح التي أدت إلى ظهورها - وهو أمر شائع الحدوث فى القوالب والنظم التي يدوم استقرارها طويلاً. فبعد وقت طويل منذ أن أصبح المضمون الروحى للحياة مسيحياً، ظل الناس يعبرون عن أنفسهم فى قوالب الفلسفة القديمة، والشعر والفن القديمين. وهكذا عرفت الثقافة المسيحية منذ بدايتها الأولى تصدعا لم يكن له نظير فى الثقافات الشرقية واليونانية القديمة، إذ أن القالب والمضمون "أو الشكل والموضوع" قد ظهرا وتطورا فى هذه الثقافات الأخيرة بخطى متوازية، أما النظرة المسيحية إلى الحياة فكانت تتألف من جهة من موقف نفسانى جديد، لم تتميز معالمة بعد، وتتألف من جهة أخرى من قوالب فكرية لثقافة رفيعة نصبت عقليا وجمالها منذ أمد بعيد.

ولم يستطع المثل الأعلى المسيحى فى الحياة أن يغير فى البداية الأشكال الخارجية للفن، ولكنه غير وظيفته الاجتماعية. ذلك لأن دلالة العمل الفنى كانت

⁽¹⁾M. Dvorak : Idealismus und Naturalismus i.d. got. Skulptor u. Malerei, 1918, p. 32.

وحدث المؤلف هنا ينصب على الفن الكارولنجى المتأخر.

جمالية أساساً في العالم القديم، أما في المسيحية فقد تغيرت هذه الدلالة تغيراً تاماً: إذ كان أول العناصر التي فقدت في التراث الروحي القديم هو استقلال الأشكال أو القوالب الفنية. ذلك لأن وجود فن لذاته، بغض النظر عن العقيدة، كان في نظر عقلية العصور الوسطى أمراً لا يمكن أن يسمح به الدين، مثلما يستحيل السماح بقيام علم مستقل. ولقد كان الفن، من حيث هو أداة للتعليم الكنسي، أعظم قيمة من العلم، وذلك على الأقل في الحالات التي كان الهدف فيها هو انتشار الدعوة على أوسع نطاق ممكن. ولقد سبق أن قال سترابو Strabo "إن الصورة هي ما يثقف به الجهلاء"، وظل دوراندوس Durandus يقول: "أن الصورة والزخرفة في الكنيسة هي قراءات العامة وكتابتها". وكان الرأي السائد في العصور الوسطى المتقدمة هو أن الفن لا يعود ضرورياً لو كان في استطاعة كل شخص أن يقرأ ويتتبع سلسلة مجردة من الاستدلال. فالفن كان ينظر إليه أصلاً على أنه ترضية للجماهير الجاهلة التي يسهل تأثرها بانطباعات الحس. ولم يكن يسمح له أبداً بأن يكون "مجرد متعة للعين"، كما عبر عنه القديس نيلوس St. Nilus. فالطابع الإرشادي للفن هو أبرز سمات الفن المسيحي، في مقابل الفن عند القدماء. صحيح أن اليونان والرومان قد دأبوا على استخدامه أداة للدعاية، ولكنه لم يكن في نظرهم أبداً مجرد وسيلة لنقل التعاليم. ففي هذا الصدد اختلفت الطرق منذ البداية الأولى.

ولم يطرأ على القوالب الفنية ذاتها أي تغير جذري إلا في القرن الخامس وبعد انحلال الإمبراطورية الغربية. فقد تطورت الروح التعبيرية الرومانسية القديمة فأصبحت أسلوباً في التعبير الملوي transcendental statement^(١). واكتمل الآن تحرر الفن من الواقع، ووصل الرفض الكامل لكل اتجاه إلى تصوير الواقع إلى حد يذكرنا في كثير من الأحيان بالفن الهندي في اليونان القديمة. وأصبح تكوين الصورة يخضع مرة أخرى لمبدأ في التنظيم الزخرفي لم يعد مجرد تعبير عن صفة جمالية في الإيقاع، وإنما أصبح تعبيراً عن خطة علوية معينة، وعن انسجام معين للأفلاك. ولم يعد الفنانون يكتفون بالاتجاه الزخرفي decorativeness وحده، أو حتى بتباعد الأشكال البشرية والترتيب التماثلي للمجموعات والتوازن الإيقاعي

(١) Rudolf Koemstedt: Vormittelalterliche Malerei, 1922, passim.

ولارن بالنسبة إلى مايلي بعد ذلك، ص ١٤-١٨، ٢٠-٢٣

للحركات والتكوين البهيح للألوان، إذ أن كل مبادئ التأليف هذه تقوم بدور مبدئى وغير رئيسى فى المذهب الجديد كما ظهر آخر الأمر فى كنيسة سانتاماريا ماجيورى Sta. Maria Maggiore . فهنا نجد مناظر تحدث فى وسط غريب لا ضوء فيه ولا هواء، وفى مكان بلا عمق، أو منظور أو جو، تتميز أشكالها المسطحة التى لا قوام لها بأنها أشكال بلا وزن أو ظل. وهنا تصبغ تماماً كل محاولة للإيهام بوجود جزء متماسك من المكان، ولا يكون للأشكال البشرية أى تأثير بعضها فى البعض على أى نحو، بل أن العلاقات بينها مثالية بحتة، وتزداد هذه الأشكال جموداً وابتعاداً عن الحياة، وفى الوقت ذاته تزداد وقاراً وروحانية وابتعاداً عن هذا العالم، وعن هذه الأرض. ولقد كان الفن الرومانى المتأخر والفن المسيحى المتقدم يعرف معظم الأساليب التى تتحقق بها هذه التأثيرات - وأهمها استبعاد العمق المكاني، وتسطيح الأشكال البشرية وتصويرها بطريقة المواجهة، والاقتصاد والبساطة فى التصميم، غير أن هذه الأساليب أصبحت الآن متماسكة تكون عناصر أسلوب جديد قائم بذاته. ففى الماضى كانت توجد منعزلة، أو كانت على الأقل لا تستخدم إلا إذا بدا أن هناك موقفاً معيناً يقتضيها^(٩)، أو كانت على الدوام فى تعارض صريح دائم مع التقاليد والتراث المتمسك بنزعة مطابقة الطبيعة، أما الآن فقد اكتمل الهروب من العالم، وأصبح كل شيء صورة باردة جامدة هامة - وإن كان قد اكتسب حياة شديدة القوة وشديدة الجوهريّة، من طريق موت الإنسان المادى وبهظة إنسان روحى جديد. فكل شيء كان يعبر عن كلمات القديس بولس "إننى أحيا، ولكن لست أنا الذى أحيا، وإنما المسيح هو الذى يحيا فى" وهكذا ألقى العالم القديم بما فيه من استمتاع بالحس، وزال المجد الغابر، وأصبحت روما الإمبراطورية خراباً. وأخذت الكنيسة الآن تحتفل بانتصارها، لا بروح طبقة النبلاء الرومانيين، ولكن فى ظل قوة تزعم أنها لا تنتمى إلى هذا العالم. وعلى ذلك فإن الكنيسة، عندما أصبحت صاحبة السلطان المطلق، استحدثت أسلوباً فنياً لا تكاد تربطه بأسلوب العالم القديم أية صلة.

(٩) Ibid., p. 40 .

الفصل الثاني

الأسلوب الفني

للبابوية القيصريّة البيزنطية

لم يلحق الشرق اليوناني من الانهيار الثقافي، خلال عصر هجرة الشعوب، ما لحق الغرب. ذلك لأن الاقتصاد الحضري والتقدي، الذي كاد انهياره أن يكون تاماً في الامبراطورية الرومانية الغربية، ظل مزدهراً في الشرق، بل كان في الواقع أقوى مما كان في أي وقت مضى. ومنذ القرن الخامس ارتفع عدد سكان القسطنطينية إلى ما يربو على المليون، وكانت روايات المعاصرين عن ثرائها وعظمتها أشبه ما تكون بالقصص الخيالية. والحق أن بيزنطة كانت، بالنسبة إلى العصور الوسطى بأسرها، أرض الأحاجيب، بما فيها من كنوز لا تحصى، وقصور يتألق فيها الذهب، وأعياد واحتفالات لا تتوقف: فكانت مثالا للأبهة الرسمية في نظر العالم بأسره. ولقد كانت القسطنطينية مدينة هائلة بالمعنى الحديث، وذلك إلى مدى أبعد بكثير مما كانت روما: أعني أنها كانت مدينة تضم خليطاً دولياً من السكان ذوي العقلية العالمية، وكانت مركزاً للصناعة والتصدير، ونقطة التقاء للتجارة والمواصلات الطويلة المدى^(١). ومع ذلك فإنها كانت في الوقت ذاته مدينة شرقية أصيلة، لم يكن سكانها يفهمون سبباً لاحتقار الغرب للتجارة والصناعة. وكان البلاط ذاته، بما له من سلطات احتكارية، يمثل مؤسسة صناعية وتجارية كبرى. وأدت القيود التي فرضتها الاحتكارات على الحرية الاقتصادية إلى أن يكون المصدر الحقيقي للثروات الخاصة هو ملكية الأرض، لا التجارة^(٢)، وذلك على الرغم من البناء الرأسمالي للاقتصاد البيزنطي. ذلك لأن الأرباح الضخمة المستمدة من التجارة لم تكن تعود على أشخاص أفراد، وإنما على الدولة والبيت الإمبراطوري. ومن أمثلة القيود التي كانت

(١) Henri Pirenne : "Le mouvement économique et Social". In "Hist. Du moyen - age", edit. By G. Glotry, VIII, 1933, p. 20.

(٢) Steven Runciman : Byzantine Civilization, 1933, p. 204 .

مفروضة على النشاط الاقتصادى الخاص، إن صناعة أقمشة حريرية معينة والتجارة فى معظم المواد الغذائية الهامة كانت منذ عهد جستينيان وقفا على الدولة. والأهم من ذلك تلك اللوائح التى ركزت تنظيم الإنتاج والتجارة فى إدارة المدينة والطوائف الحرفية^(١). ومع ذلك فإن مطالب الخزانة لم يكن يشبعها احتكار الدولة لأكثر فروع الصناعة والتجارة ربها، بل أن الخزانة كانت تأخذ من المشروعات الاقتصادية الخاصة الجانب الأكبر من أرباحها على صورة ضرائب ورسوم وجبايات تسجيل، إلخ. لذلك كان من المستحيل أن يصبح لرأس المال الخاص المتحرك أى تأثير. وأقصى ما يمكن أن يقال هو أن السياسة الاقتصادية الأوتوقراطية التى كان يتبعها التاج كانت تسمح لملك الأرض بأن يظل فى أرضه الريفية آمناً من الأذى ومن التدخل، على حين أن كل شىء فى المدينة كان يخضع لأشد رقابة، ولتنظيم الحكومة المركزية^(٢). وقد استطاعت بهزنة بفضل دخلها المنتظم الذى كانت تستمده من الضرائب، وبفضل مؤسساتها الرشيدة التى كانت تملكها الدولة، أن تعتمد فى أعمالها على ميزانة متوازنة تماماً، وأن تنصرف فى كديات من الأموال أتاحت لها أن تقمع كل الاتجاهات التى تصبو إلى الاستقلال والتحرر، على عكس ما كان حادثاً فى البلدان الغربية فى العصور الوسطى المتقدمة والمتوسطة. وكانت قوة الإمبراطور مرتكزة على جيش قوى من المرتزقة، وعلى جهاز إدارى كفء لم يكن من الممكن الاحتفاظ به لو لم يكن دخل الدولة منتظماً. ولهؤلاء كانت بهزنة تدين باستقرارها، كما كان الإمبراطور يدين لهم بحريته فى العمل الاقتصادى واستقلاله عن ملاك الأراضي الكبار.

هذه الأوضاع توضح لنا السبب فى عدم تمكن الاتجاهات الدينامية والمضادة للتقاليد، التى ترتبط عادة بالتجارة والمواصلات وبالاقتصاد النقدى الحضرى، من أن تجد لها أى منفذ فى بهزنة. فهناك أصبحت الحياة الحضرية، التى يكون لها عادة تأثير يحرر السكان ويشعرهم بالمساواة، مصدراً لثقافة محافظة صارمة التنظيم.

^(١) Lujo Brentano : "Diebyzantinische Volkswirtschaft", Schmoller's Jahrbuch, 1917, 41st year, vol. 2, P. 29.

^(٢) Georg Ostrogorsky : "Die Wirtschaft, U. Soz. Entwicklungsgrundlagen desbyz. Reiches", Vierteljahrsschr. F. sozial U. Wirtschaftsgesch., 1929, XXII, P. 134.

ولقد أصبح لبيزنطة بفضل سياسة قسطنطين المحابية للمدن، تركيب اجتماعي يختلف منذ البداية عن تركيب مدن العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى المتأخرة. ذلك لأن القانون الذى كان يربط بين ملكية الأرض فى أجزاء معينة من المملكة وبين امتلاك بيت فى القسطنطينية أدى إلى انتقال ملاك الأرض إلى المدينة، وهذا بدوره أدى إلى ظهور أرستقراطية حضرية منفصلة تبتدى للإمبراطور ولاء يزيد على ما تبتديه له طبقة النبلاء فى الغرب^(١). وقد أدت هذه الطبقة المحافظة، الثرية، إلى إضعاف القدرة على التنقل لدى بقية السكان، وكان لها دور كبير فى ظهور ذلك النوع من الثقافة، الذى يميز الملكية المطلقة، بما فيها من ميول نمطية تقليدية، سكونية، وكذلك فى المحافظة على هذه الثقافة فى مدينة كانت بطبيعتها تفتقر إلى الاستقرار كالقسطنطينية.

ولقد كان شكل الحكم السائد فى الإمبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية Caesaropapacy، أى الجمع بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية فى يد حاكم أوتوقراطى واحد. وكانت سيطرة الإمبراطور على الكنيسة مبنية على نظرية الحق الإلهى، التى وضعها آباء الكنيسة وأهلها جستنيان قانوناً، والتى حلت محل الأسطورة القديمة - أسطورة انحسار الملك من سلالة إلهية، وهى الأسطورة التى لم تعد متمشية مع العقيدة المسيحية. ذلك لأن إذا لم يكن قد أصبح من الممكن النظر إلى الإمبراطور على أنه "إلهى"، فقد كان فى استطاعته أن يكون ظلاً لله فى الأرض، أو أن يكون "كاهناً أعظم"، كما كان جستنيان ذاته يحب أن يلقب. ولم يشهد أى مكان من أوروبا الغربية مثل هذا القدر من الثيوقراطية (الحكم المبنى على أساس لاهوتى)، كما لم يحدث أبداً فى التاريخ الحديث أن أصبحت طاعة الحاكم الزمنى جزءاً أساسياً من طاعة الله بقدر ما أصبحت فى بيزنطة. ففي الغرب كان الأباطرة على الدوام مجرد حكام زمنيين، وكانت الكنيسة دائماً منافسة لهم، إن لم تكن عدواً صريحاً. أما فى الشرق، فكان هؤلاء الأباطرة يقفون على رأس السلطات

(١) Richard Laqueur : "Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches." In "Probleme der Späantike, 17. Deutscher Historikertag, 1930, p. 10.

الثلاث - الكنيسة، والجيش، والحكومة^(١) - وكانوا يعدون الكنيسة مجرد "وزارة" من وزارات الدولة.

هذه الأوتوقراطية الروحية الزمنية التي كان يتمتع بها الإمبراطور الروماني الشرقي، والتي كانت في كثير من الأحيان تؤدي إلى مطالبة الرعايا بقدر غير معقول من الولاء، كانت في حاجة إلى أن تعرض على الملأ من أجل إثارة الخيال الشعبي، وإلى أن تلبس رداء رائج الصورة، وتحتفي وراء شعائر صوفية. وكان البلاط الهلينيستي الشرقي، بما اتسم به من وقار شديد التعميد، ومن تقاليد جامدة لا تسمح بأي نوع من الارتجال، هو أنسب إطار لهذه المؤثرات الاستعراضية. ولكن البلاط كان في بيزنطة ينفرد بكونه مركزا لكل حياة ثقافية واجتماعية إلى حد يفوق ما كان عليه في أي وقت من أوقات العصر الهلينيستي. إذ كان البلاط هو الذي يدفع أكبر النفقات، بل النفقات الوحيدة، التي تتكلفتها الأعمال الفنية الأرفع قيمة، بل كان هو الذي يدفع نفقات أهم الأعمال المخصصة للكنيسة. ولم يصبح الفن مرة أخرى مركزا بأكمله في البلاط إلا في أيام فرساي. ولكن أي عصر وأي مكان آخر لم يشهد مثل هذا التركيز للاهتمام بالفن في شخص الملك، والاعتماد به عن الطبقة الأرستقراطية، كما أن الفن لم يصبح شكلا من أشكال الولاء الكنسي والسياسي بمثل هذا الجمود والتحجر في أي عصر أو مكان آخر.

ولم تكن الطبقة الأرستقراطية معتمدة على العاهل في أي مكان كما كانت هنا، كما لم تكن أبداً أرستقراطية موظفين، وطبقة من البيروقراطيين والموظفين خلقها الإمبراطور لكي يوجد عملاً لأنصاره، بقدر ما كانت هنا. ومن ثم فإنها لم تكن طبقة مغلقة منعزلة، أي أرستقراطية وراثية - بل إنها لم تكن في الواقع أرستقراطية على الإطلاق بالمعنى الدقيق للكلمة. ذلك لأن أوتوقراطية الإمبراطور لم تكن تسمح بازدهار أية امتيازات وراثية. وكانت الطبقة الأرستقراطية ذات النفوذ هي ذاتها على الدوام طبقة الموظفين الموجودين في الخدمة، فكان الشخص يستمتع بالامتيازات مادام موظفا رسمياً فحسب. ولهذا السبب كان من الواجب بالنسبة إلى بيزنطة، أن

(١) J. B. Bury : Hist, of the Later Roman Empire, 1889, I, pp. 186 - 7 .

نتحدث دائماً عن الرجال نوى النفوذ في الإمبراطورية، بدلاً من أن نتحدث عن طبقة النبلاء بما هي كذلك. ولقد كان مجلس الشيوخ، الذي يضم الممثلين السياسيين للطبقة العليا، يضم في البداية الموظفين وحدهم، ولم ينضم إليهم ملاك الأرض إلا فيما بعد، عندما أصبح للملكية الأرض مركز مميز^(١). ولكن، على الرغم من المزايا الخاصة التي كان يتمتع بها ملاك الأرض بالقهاص إلى طبقة المشتغلين بالصناعة والتجارة، فإن هذا العهد لم يعرف طبقة أرستقراطية من ملاك الأرض، مثلما لم يعرف أي نوع آخر من الأرستقراطية الوراثية^(٢). فوجود وظيفة رسمية كان هو حلقة الاتصال بين الثراء وبين النفوذ الاجتماعي. ولكي يحسب ملاك الأرض الأغنياء ضمن الطبقة الأرستقراطية — مع ملاحظة أن ملاك الأرض كانوا هم وحدهم الأغنياء بحق — فقد كان عليهم أن يشتروا لقباً رسمياً، إن لم يستطيعوا أن يكتسبوه بأية طريقة أخرى. وكان الموظفون يحاولون من جانبهم أن يحصلوا على أرض في الريف لكي يؤمنوا أنفسهم اقتصادياً. وعلى هذا النحو حدث اندماج بين الطبقتين الرئيسيتين بلغ من اكتماله أن كل ملاك الأرض أصبحوا في النهاية موظفين، وكل الموظفين أصبحوا ملاكاً للأرض^(٣).

ولم يكن من الممكن أن يصبح فن البلاط البيزنطي هو الفن المسيحي بالمعنى الصحيح، لو لم تكن الكنيسة ذاتها قد أصبحت سلطة مطلقة، ولو لم تكن قد شعرت بأنها سيدة العالم. وبعبارة أخرى فقد استطاع الأسلوب البيزنطي أن يجد أرضاً خصبة في كل مكان يوجد فيه فن مسيحي فحسب، إذ أن الكنيسة الكاثوليكية في الغرب كانت تريد أن تكتسب من السلطة ما كان بالفعل في يد الإمبراطور في بيزنطة. وكان الهدف الفني في كلتا الحالتين واحداً: هو أن يكون الفن تعبيراً عن سلطة مطلقة، وعن عظمة تفوق مستوى البشر، وإعجاز صوفي. وكان الفن البيزنطي يمثل نقطة القمة في محاولة تقديم صورة رائعة للشخصيات الرسمية التي كانت تطالب باحترام الناس وتبجيلهم، وهو اتجاه ازداد وضوحاً منذ السنوات الأخيرة

(١) Georg Grupp : *Kulturgesch. Des Mittelalters*, III, 1924, p. 185.

(٢) لم تبدأ الأسر الأرستقراطية في إضعاف سلطة الدولة إلا منذ القرن السادس فصاعداً انظر :

H. Sieveking : *Mittlere Wirtschaftsgesh.*, 1921, p. 19.

(٣) G. Ostrogorsky, *op. cit.*, p. 136.

للإمبراطورية، وكانت الطريقة المستخدمة في محاولة تحقيق هذا الغرض هي، أولاً، طريقة المواجهة *frontality*، كما كانت الحال في فن الشرق القديم. وكانت هذه الطريقة تؤدي إلى تأثير نفسي مزدوج: ذلك لأن الهيئة الجامدة التي يتخذها الموضوع المصور بطريقة المواجهة، تؤدي إلى تكوين اتجاه روحي مناظر في المشاهد، ومن جهة أخرى فإن الفن، باتباعه هذا الأسلوب، يكشف عن تبجيله هو للمشاهد، الذي يصوره خياله بأعلى صورة ممكنة في شخص الإمبراطور، وهو سبده وراعيه. هذا الخضوع والامتثال هو المعنى الباطن للمواجهة حتى عندما تكون الشخصية المصورة هي شخصية الحاكم نفسه، بل في هذه الحالة بوجه خاص. فعندئذ يعمل المؤثران النفسيان معاً في آن واحد، وتظهر هنا المفارقة حين يصبح المظهر الوقور هو ذلك الذي يتبدى عليه نفس الشخص الذي استخدم أسلوب المواجهة من أجل تكريمه. والواقع أن الحالة النفسية المصاحبة لعملية التوضيح الذاتي هذه (*self objectivization*) - هي نفس الحالة التي نجدها عندما يراعى الملك بكل دقة آداب السلوك التي تدور حول شخصه هو. وعن طريق المواجهة يصبح تصوير أي شكل شبيهاً، إلى حد ما، بأداء الشعائر. فهناك مظاهر متعددة في ذلك العصر تؤدي كلها إلى فرض شروط واحدة على الفن، وتعتبر منها قوالب أسلوبية واحدة - هذه المظاهر هي النزعة الشكلية في طقوس الكنيسة والبلاط، والوقار الجاد في أسلوب الحياة الذي يتحكم فيه الزهد أو الاستبداد، ومحاولة الحكام الزمنيين أو الزعماء الروحيين خلق رموز لسلطتهم. فالمسيح يصور في بيزنطة كما لو كان ملكاً، ومريم كما لو كانت ملكة، وهما يلبسان أردية ملكية نفيسة، ويجلسان على عرشيهما في وقار وتحفظ، دون أن يميز وجههما عن شيء. ويقترب منهما صف طويل من الحواريين والقسوس بإيقاعات بطيئة وقور، تماماً كما تتبع الحاشية الإمبراطور والإمبراطورة في حفلات البلاط الرسمية. وتحول الشعائر الصارمة بين أشخاص الصورة وبين التحرك بحرية، أو الخروج عن الصف المنتظم، أو حتى النظر إلى جانبيه. فكل شيء يبعث على الشعور بالهيبة في جلاله الملوكي، وفي استعباده لكل العناصر الإنسانية الذاتية، العرضية

وكان التعبير النموذجي عن هذه الروح الشعائرية هي أعمال الفسيفساء المهداة إلى كنيسة القديس فيتالي، وهي أعمال لم تشهد العصور التالية لها نظيراً في هذه الناحية. فلم تنجح أية حركة كلاسيكية أو محاكية للكلاسيكية، أو أي فن مثالي أو تجريدي، في التعبير عن الشكل والإيقاع بمثل هذه الطريقة المباشرة الخالصة: فهنا يستبعد كل ما هو معقد وكل ما ينحل إلى خطوط أو ألوان متوسطة أو غامضة، إذ أن كل شيء بسيط، واضح، ظاهر، وكل شيء منحصراً داخل حدود قاطعة لا لبس فيها ولا غموض، ويعبر عنه دون ظلال أو ألوان وسطى. أما القصة فقد تحولت إلى المجال الاستعراضي تماماً، إذ يقوم جستنيان وتيودورا وحاشيتهما بتقديم القرايين النذرية - وهو موضوع غير مألوف بالنسبة إلى هيكل كنيسة. ولكن كما أن المناظر الدينية تتخذ طابع طقوس الهلاط في هذا الفن البابوي القيصري، فكذلك تدخل احتفالات الهلاط بسهولة في إطار الشاعتر أو الطقوس الكنسية.

وفي مجال النحت، ولاسيما في الجدران الداخلية للكنائس، تظهر نفس الروح المتسلطة المتعالية التي وجدناها في أعمال الفسيفساء الحائطية. فقد كانت الكنيسة المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد القديم في أنها كانت مركزاً يتلاقى فيه أهل منطقة معينة، أكثر مما كانت بيتاً لله، وتحول الاهتمام في العمارة من خارج البناء إلى داخله. فغير أن من الخطأ أن نرى في هذا بالضرورة تعبيراً عن مبدأ ديمقراطي، وأن نصف الكنيسة بأنها نوع من المباني أكثر شعبية من المعبد. ذلك لأن انتقال الاهتمام من الخارج إلى الداخل كان قد حدث بالفعل في العمارة الرومانية، ولم يكن في ذاته دليلاً على الوظيفة الاجتماعية للمبنى. فالتصميم البازيليكي الذي اقتبسته الكنيسة المسيحية المتقدمة من المباني العامة للرومانية - وهو التصميم الذي ينقسم فيه الداخل إلى أجزاء من مختلف المراتب والقيم، ولاسيما انفصال الكورس، الذي يقتصر على القساوسة، عن بقية المبنى - يتمشى في الواقع مع النظرة الأرستقراطية أكثر مما يتمشى مع النظرة الديمقراطية. غير أن العمارة البيزنطية، التي أتمت الإطار الشكلي للبازيليكا المسيحية المتقدمة بإضافتها للقبّة، تزيد من تأكيد علاقة التدرج في المرتبة، التي تنفصل بها مختلف أجزاء المبنى بعضها عن

البعض انفصالاً قاطعاً. فالقبة - التي هي أشبه ما تكون بتاج للمبنى كله - تؤكد الانفصال بين مختلف الأجزاء الداخلية .

وفي رسم المنمنمات *miniature - painting* ، الذى عرف فى هذه الفترة، نجد على وجه العموم نفس خصائص الأسلوب الاستعراضى، الوقور، التجريدى الذى نجده فى أعمال الفسيفساء. ولكن هذا التصوير كان من جهة أخرى أكثر حيوية وتلقائية فى التعبير، وأكثر تحرراً وتنوعاً فى موضوعاته، من الرسوم الزخرفية الأثرية الحائطية. ومن الممكن أن نلاحظ فى هذا التصوير المصغر اتجاهين متباينين : رسوم المنمنمات الكبيرة نسبياً، الكاملة الحجم، المترفة، التى تسير على أسلوب المخطوطات الهلنستية المتأنقة، ورسوم الكتب الأكثر تواضعاً، المخصصة للاستعمال فى الأديرة، والتى تقتصر صورها فى كثير من الأحيان على مجرد رسوم هامشية، وتتفق - بنزعتها الشرقية المطابقة للطبيعة - مع الذوق الأكثر بساطة، السائد فى الأديرة^(١). والواقع أن البساطة النسبية للوسائل اللازمة لتصوير كتاب، تتيح الإنتاج لأوساط أقل فى مرتبتها الاجتماعية وأكثر تحرراً فى عقليتها من أوساط السادة الذين يكلفون الفنانين بالقيام بأعمال الفسيفساء الباهظة التكاليف. وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الأكثر مرونة وبساطة يتيح معالجة الموضوع بطريقة أشد تحرراً، وأكثر انفتاحاً للتجربة الفردية، من الطريقة المعقدة الشاذة المستخدمة فى الفسيفساء. وعلى ذلك فإن من الممكن أن يكون أسلوب رسم المنمنمات بأكمله أكثر طبيعة وتلقائية من أسلوب تصوير الجدران الداخلية الباذخة بالكنائس^(٢). وفى هذا أيضاً تفسير لظاهرة التجاء الفن الشعبى والمحافظ على التقاليد إلى قاعات الكتابة خلال فترة تحطيم الصور *iconoclastic Period*^(٣).

ومع ذلك فإننا لو أنكرنا كل أثر لنزعة مطابقة الطبيعة فى الفن البيزنطى، حتى فى أعمال الفسيفساء، لكان فى ذلك تبسيط مخل للواقع. ذلك لأن الصور

(١) Charles Diehl : La Peinture Byzantine, 1933, p. 41 - Cf. Emile Mâle : Art et artistes du moyen âge, 1927, p. 9.

(٢) Ch. Diehl : Manuel d'art byzantin, 1929, I, p. 231.

(٣) N. Kondakoff : Hist. De l'art byz. Considère Principalement dans les miniatures, 1886, I, p. 34 .

الشخصية التى هى جزء من تكويناتها الجامدة كثيراً ما تبدو حية إلى حد يدعو إلى الدهشة ، وربما كانت أروع سمات هذا الفن هى الطريقة المنسجمة التى يحل بها هذا التعارض بين الأساليب. والواقع أن صور الإمبراطور وزوجته والأسقف ماكسيميان فى أعمال الفسيفساء فى كنيسة فيتالي تعطى المشاهد انطباعاً لا يقل إقناعاً، وتبدو له بصور لا تقل حيوية وجاذبية، عن بعض من أفضل الصور الشخصية للأباطرة الرومان المتأخرين. ويبدو أن التخلي عن مطابقة الحياة، وذلك فى الصور الشخصية على الأقل، لم يكن يقل استحالة فى بهزنطية عنه فى روما، على الرغم من القيود الأسلوبية فى الأولى. صحيح أن الهيثات البشرية كانت تقدم فى وضع المواجهة، وترتب وفقاً لمبادئ تجريدية، وتترك حتى تتجمد من فرط الوقار الشعائرى، ومع ذلك ففي حالة صور الشخصيات المعروفة، كانت تتضح استحالة تجاهل سماتها الشخصية تجاهلاً تاماً.

وبهذه المناسبة فنحن هنا نعالج مرحلة كانت بالفعل مرحلة متأخرة فى تطور الفن المسيحي المتقدم - أهنى مرحلة بذلت فيها محاولة للاهتمام إلى طريق يوصل إلى تمايز جديد، وذلك باتباع أقل الأساليب مقاومة أهنى أسلوب التصوير الشخصي المطابق للحياة^(١).

(١) R. Koemstedt, op. cit., p. 26 .

الفصل الثالث

أسباب ظاهرة

تخطيم الصور ونتائجها

أدت الحروب العقيمة التي نشبت فى القرون السادس والسابع والثامن، والتي كانت تستلزم تعاون ملاك الأرض من أجل ضمان القوة المطلوبة للجيش، إلى تأكيد سلطة ملاك الأرض، بل أنها أدت فى الإمبراطورية الشرقية إلى نوع من الإقطاع.

صحيح أن الشرق لا يعرف ذلك الاعتماد المتبادل بين السيد الإقطاعى والتابع، الذى كان يميز نظام الإقطاع الغربى، ولكننا نجد، حتى هنا، أن الإمبراطور كان يعتمد - بدرجات متفاوتة - على ملاك الأرض بمجرد أن كانت تعوزه الوسائل اللازمة لتكوين جيش من المرتزقة^(١). ومع ذلك فإن نظام منح الأراضى الزراعية تمويضا عن الخدمة العسكرية لم ينفذ إلا على نطاق ضيق فى الإمبراطورية الرومانية الشرقية. وعلى عكس ما كان يحدث فى الغرب، فإن الفلاحين والجنود العاديين، لا النبلاء والفرسان، هم الذين كانت تؤجر لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات لهم الأراضى لكى يستغلوها فى الشرق. ومن الطبيعى أن ملاك الإقطاعيات الواسعة حاولوا ضم الأراضى التى يمتلكها الفلاحون والجنود الذين ظهروا على هذا النحو، كما فعلوا فى الغرب بالنسبة إلى الممتلكات الحرة عند الفلاحين. وهنا أيضًا نجد أن الفلاحين ذهبوا يلتصقون بالحماية من الضرائب التى كانت فى كثير من الأحيان قادحة، لدى كبار الملاك، مثلما فعلوا فى أوروبا الغربية، نظرا إلى افتقار ملكيتهم إلى الضمان والاستقرار. وقد بذل الأباطرة من جانبهم، فى المراحل الأولى على الأقل، كل جهد ممكن للحيلولة دون تراكم ملكية الأرض. وذلك لأسباب أهمها بالطبع هو ألا يقموا هم أنفسهم فريسة لكبار ملاك

III L. Brentano, op. cit., pp. 41 - 2 .

الأرض. غير أن جهدهم الرئيسي خلال فترة الصراع الطويل اليائس هذه ضد الفرس والآفار^(١) والصقالبة والعرب، كان مركزاً في الاحتفاظ بجيش، وكان من الضروري أن تطفى هذه الغاية الأساسية الحيوية على كل اعتبار آخر. ولم يكن حظر عبادة الصور إلا إجراء واحداً من الإجراءات التي اتخذوها لمواجهة هذه الحالة الطارئة.

والواقع أن ظاهرة تحطيم الصور Iconoclasm لم تكن في حقيقتها حركة معادية للفن. فهي لم تضطهد الفن في ذاته، وإنما اضطهدت نوعاً معيناً من الفن: إذ كانت تقتصر على محاربة الصور ذات المضمون الديني، وظلت تتسامح مع الرسوم الزخرفية حتى في أصنف فترات الاضطهاد. وكان الأساس الرئيسي لهذه الحملة سياسياً، أما الهجوم على الفن في ذاته فلم يكن إلا تياراً خلفياً ضئيل الأهمية نسبياً في مجموع الدوافع المعقدة - ولعله كان أقل هذه الدوافع كلها أهمية. وعلى أية حال فلم يكن لهذا الهجوم على الفن، في الأماكن التي بدأت بها الحركة، إلا أقل دور ممكن، وإن لم يكن نصيبه ضئيلاً في نشر فكرة تحطيم الصور ذاتها.

والواقع أن النفور من التمثيل التصويري للموضوعات المقدسة، فضلاً عن كراهية أي شيء، يذكر بعبادة الأوثان، لم يكن في حقيقة الأمر عاملاً له عند البيزنطيين المتأخرين، بما كانوا يتمسكون به من استمتاع بالصور، نفس الأهمية الحاسمة التي كانت له عند المسيحيين الأوائل. فحتى الوقت الذي اعترفت فيه الدولة بالكنيسة، كانت الكنيسة قد هاجمت الاستخدام الديني للصور من حيث المبدأ، ولم تكن تسمح بها إلا في المدافن، وبشروط خاصة محددة. وحتى في هذه الحالة كانت الصور الشخصية محظورة، والنحت ممنوعاً، وكانت التصاویر تقتصر على التمثيل الرمزي. وكان استخدام أعمال الفنون الجميلة ممنوعاً تماماً في الكنائس. وقد أكد "كليمنت السكندري" أو الوصية الثانية من الوصايا العشر موجهة ضد أي نوع من التمثيل التصويري، وكان ذلك هو المعيار الذي طبقته الكنيسة وآباؤها. أما بعد عهد الوفاق بين الكنيسة والدولة فلم يعد هناك أي خوف من

^(١) شعب محارب من أصل شبه تركي، استوطن المناطق القوقازية في نهر الدون، وتغلب في الإمبراطورية الرومانية الشرقية في القرنين السادس والسابع الميلاديين، وسيطر على الشعوب البلغارية والعقيلية في الدانوب: وكان شرلمان هو الذي قضى عليهم نهائياً في أواخر القرن الثامن. (المترجم)

الانتكاس إلى عبادة الأوثان، وأمكن وضع الفنون البصرية في خدمة الكنيسة، وإن لم يخل الأمر حتى في هذه الحالة من بعض المنوعات والمحظورات. ففي القرن الثالث ظل يوسيبوس Eusebius يصف التمثيل التصويري للمسيح بأنه عبادة أوثان، وبأنه يتنافى وتعاليم الكتاب المقدس. وكانت الصور المستقلة للمسيح نادرة نسبياً حتى في القرن التالي. ولم يبدأ إنتاج هذا النوع من الصور في الازدهار بحيث يبلغ أى قدر من الأهمية إلا في القرن الخامس. ومع ذلك فإن صورة المخلص أصبحت عندئذ هي التصوير الديني على الحقيقة، وأصبحت في النهاية تمثل نوعاً من الحماية السحرية من تأثير الروح الشريرة^(١). وهناك أصل آخر لفكرة تحطيم الصور، وهو أصل يرتبط بالنفور من عبادة الأوثان ارتباطاً غير مباشر، هو رفض المسيحيين الأوائل هذا الدافع الروحي على أنحاء لا حصر لها، ربما كانت أوضحها دلالة هي صياغة أستريوس الأمازي Asterius of Amasia الذي ندد بكل تمثيل تصويري للرب لأن أية صورة لا يمكنها، في رأيه، أن تتجنب تأكيد العنصر المادي المحسوس في الموضوع المصور. فتوجه بتحذيره قائلاً: "لا تصنعوا صورة للمسيح، فكفاه ما تحمله من ذل التجسد الذي خضع له بمحض اختياره من أجلنا - وما أحرانا أن نحمل معنا في روحنا الكلمة غير المتجسدة"^(٢).

وقد أسهمت الحملة التي شنت ضد ما أدى إليه تهجيل الصور في الشرق من عبادة للأوثان، بدور فائق بكثير جميع الموامل الأخرى التي ذكرت حتى الآن. ومع ذلك فحتى هذا العامل لم يكن هو السبب الحقيقي لقلق ليون الثالث. فهو لم يكن حريصاً على نقاء العقيدة بقدر ما كان حريصاً على التأثيرات المستنيرة التي أقنع نفسه بأنها ستترتب على حظر الصور الدينية. بل أن الأهم في نظره من عامل الاستنارة ذاته، هو تقديمه لتلك الأوساط المثقفة المستنيرة في المجتمع، التي كان يأمل في اكتسابها إلى جانبه عن طريق حظر عبادة الصور^(٣). ذلك لأنه كانت قد

(١) CF. E.J. Martin : A History of Iconoclastic Controversy, 1930, pp. 18 - II .

(٢) هذا النص مقتبس في كتاب :

Karl Schwarzlose : Der Bilderstreit, ein Kampf der griech. Kirche um ihre Eigenart und ihre Freiheit, 1890, p. 7.

(٣) G. Gruppe, op. cit., I, p. 352 .

انتشرت في هذه الأوساط نظرة "إصلاحية" بتأثير البوليكاتيين^(*) Paulicans، وارتفع صوت الاحتجاجات ضد نظام السر المقدس بأسره، وضد الشعائر "الوثنية"، وتنظيم طبقة الكهنوت. ومع ذلك فلم يكن ثمة شيء يبدو له أكثر وثنية من عبادة الأصنام التي كانت تمارس بالنسبة إلى صور القديسين، وفي هذه المسألة على الأقل كانت أسرة الايزوريين^(**) Isaurians المالكة، التي تتصف بالقرىم الريفي، تتفق كل الاتفاق مع الطبقة المثقفة^(***). وهناك عامل آخر ساعد إلى حد هائل على انتشار حركة تحطيم الصور، هو الفجاج العسكري للعرب، الذين لم تكن عقيدتهم تعترف بعبادة الصور. وقد وجد على الدوام، وأصبح هو الاتجاه القريب إلى نفوس الناس في بيزنطة. وقد اعتقد الكثيرون أن هناك ارتباطاً بين نجاح خصومهم وبين عقدة هؤلاء الخصوم، واعتقدوا أنهم يستطيعون معرفة سر هذا الخصم عن طريق السير في خطاه والاقتداء به فحسب. وربما أراد غير هؤلاء أن يخففوا من نفعة الخصم باتباع أسلوبه في الحياة. والأرجح أن أغلبهم ظنوا أن التخلي عن الوثنية لن يضر على أية حال. غير أن أهم الدوافع، أعنى الدافع الحاسم في نهاية الأمر، من وراء النزاع حول موضوع تحطيم الصور الدينية، هو الصراع الذي كان الأباطرة يشنونه مع أنصارهم، ضد تزايد قوة حركة الرهبنة. ففي الشرق لم يكن الرهبان يمارسون نفس القدر من التأثير الذي كانوا يمارسونه في الحياة العقلية للطبقات العليا في أوروبا الغربية. فقد كان للثقافة الدنيوية في بيزنطة تراثها الخاص، الذي يربطها مباشرة بالعصر الكلاسيكي القديم، ولم تكن في حاجة إلى تأملات رجال الدين. ولكن العلاقة بين الرهبان وبين عامة الناس كانت أوثق بكثير. لأن هاتين الفئتين - أعنى الرهبان وعامة الناس - كانوا يؤلفون جبهة مشتركة تستطيع، في ظروف معينة، أن تصبح مصدراً للخطر على السلطات المركزية. وأصبحت الأديرة أماكن للحج يقصدها الناس ومعهم أسلحتهم وهمومهم ومطالبهم، ويحملون لها هداياهم أيضاً. وكان أعظم ما يجذب الناس إلى الأديرة هو الأيقونات التي تصنع المعجزات، إذ أن امتلاك صورة

^(*) طائفة مسيحية ظهرت في القرن السابع، كانت تكرر التجدد والهدد القديم وكل أنواع الرموز والصور وضمنها الصليب ذاته.

^(**) نسبة إلى إيزوريا Isauria، وهي إقليم في وسط آسيا الصغرى.

^(***) (المترجم)

^(*) Carl Brühlmann: Wirtschafts- und Sozialgesch., 1927, P. 24.

مشهورة لقديس، أصبح مصدراً لشهرة وثراء لا ينفد بالنسبة إلى أى دير. ومن الطبيعي أن الرهبان رحبوا كل الترحيب بالمعادات الدينية الشعبية، كعبادة القديسين، وتقديس الآثار والصور، من أجل زيادة نفوذهم، فضلاً عن دخلهم.

ولقد تبين لليون الثالث أن أقوى العقبات التي تقف في وجه خططه الرامية إلى بناء دولة عسكرية قوية، هي الكنيسة والرهبان، ذلك لأن كبار رجال الكنيسة والأديرة كانوا من أكبر الملاك في الريف، وكانوا يتمتعون بإعفاء من الضرائب.

ونتيجة لانتشار حياة الرهبنة، كان الرهبان يحولون بين عدد كبير من الشبان وبين الانضمام إلى الجيش وإلى الوظائف الحكومية والزراعة، ويحرمون خزانة الدولة من دخل كبير نتيجة للهبات والمعطيات التي كانوا يتلقونها باستمرار^(١). وعلى ذلك فإن الإمبراطور، بتحريمه تقديس الصور، كان يحرمهم من أقوى ما لديهم من وسائل الدعاية^(٢). وقد أثر فيهم هذا الإجراء بوصفهم منتجى الصور وملوكها وحفظتها، ولكن أقوى تأثير له فيهم كان بوصفهم أصحاب تلك الهالة السحرية التي نسجتها الأميونات المقدسة حولهم. فإذا شاء الإمبراطور أن ينجح في تحقيق أطماعه الشمولية، فإن مهمته الرئيسية كانت تهديد هذا السحر والجو الذي يزدهر فيه. على أن الحجة الرئيسية التي يعترض بها المؤرخون "المثاليون" على مثل هذا التفسير لظاهرة تحطيم الصور الدينية، هي أن اضطهاد الرهبان لم يبدأ إلا بعد ثلاثة أو أربعة عقود بعد حظر عبادة الصور، وأنه لم تنشأ معارك مباشرة، في عهد ليون الثالث، ضد الرهبان أنفسهم^(٣). ولكن الرد الواضح على هذه الحجة هو أن الرهبان كانوا قد لحق بهم ضرر كاف بالفعل نتيجة لحظر عبادة الصور في ذاته! فلم يكن من الضروري، ولا من الممكن، مهاجمتهم مباشرة قبل أن يقاوموا هذا الحظر، ولكن ما أن حدث ذلك، حتى بدأ الاضطهاد المباشر دون إبطاء.

(١) O.M. Dalton : Byzantine Art and Archaeology, 1911, P. 13- Carl Neuman: "Byz. Kulture u. Renaissancekultur," Historische Zeitschr., 1903, Volume 91, P. 222.

(٢) K. Schwarzlose, op. cit., P. 241.

(٣) Louis Brehier: La querelle des images, 1904, pp. 41-2.- E.J. Martin op. cit., 28, 54.

وعلى ذلك فإن حركة تحطيم الصور الدينية لم تكن حركة تطهيرية (بيوريتانية)، أو أفلاطونية، أو تولستويوية^(١)، موجهة ضد الفن في ذاته. كذلك فإنها لم تؤد إلى توقف للفن وجموده، وإنما أدت فقط إلى اتجاه جديد في ممارسته، بل أنه يبدو أن هذا التغيير كان له تأثير منعش في الإنتاج الفني، الذي كان قد أصبح مفرطاً في الشكلية ومتكرراً إلى حد الإملال. فقد أدت الاتجاهات الزخرفية البهتة التي أصبح المصورون يقتنعون عليها الآن إلى العودة إلى الأسلوب الزخرفي الهلنستي، واستطاعت هذه الاتجاهات، بعد أن أصبحت متحررة من الأهداف الكنسية، أن تتيح معالجة الموضوعات الطبيعية بطريقة أقوى مما كان مسوحاً به من قبل^(٢). وعندما تطورت هذه الموضوعات بعد ذلك إلى مناظر للصيد وللبيساتين، أصبحت الهيئة البشرية بدورها تصور بطريقة أقل جموداً، وبمزيد من الحركة، وعلى نحو أقل تسطحاً وأقل التجاه إلى أسلوب "المواجهة". وعلى ذلك فإن العصر الذهبي الثاني للفن البيزنطي في القرنين التاسع والعاشر، وهو العصر الذي واصل السير في اتجاه نزعة محاكاة الطبيعة السائد في هذه الفترة الدنيوية، وطبقة على التصوير الكنسي - هذا العصر يمكن أن يعد بحق نتيجة لحركة تحطيم الصور^(٣). ومع ذلك فسرمان ما أصبح الفن البيزنطي نمطياً شكلياً مرة أخرى. ولكن الحركة المحافظة لم تبدأ هذه المرة في البلاط، وإنما في الأديرة - أي فيما كان من قبل نفس مقر الاتجاه الأكثر تحراً والأبعد عن التقاليد والأقرب إلى الروح الشعبية. ففي المهود السابقة كان فن البلاط يسعى إلى بلوغ معايير ثابتة، متجانسة وملزمة على نحو مطلق. والآن أتى دور فن الأديرة. فروح الرهبنة التقليدية هي التي انتصرت في معركة الصور، وأصبحت محافظة نتيجة لانتصارها - بل لقد بلغ تمسكها بالروح المحافظة أن أيقونات أديرة الروم الأرثوذكس كانت في القرن السابع عشر لا تزال ترسم بنفس الطريقة التي كانت ترسم بها في القرن الحادي عشر.

^(١) يشير المؤلف هنا اتجاهات المذهب البيوريتاني والفيلسوف الألاتون والرواني تولستوي التي كانت تنطرف في تأكيد الوظيفة الأخلاقية للفن إلى حد كبت روح الخلق الحر لدى الفنان.

^(٢) Cf. O.M. Dalton, op. cit., PP. 14-15- O. Wulff : *Altchristliche und byz. Kunst*, 1918, II, P. 363.

^(٣) Ch. Diehl : *La peinture byz.*, P. 21.

الفصل الرابع

الفن من عصر الهجرات

إلى عصر النهضة الكارولينجية

كان الفن الذى أنتج فى عصر هجرة الشعوب فنا عفا عليه الزمان، ومتخلفاً من عصره بالقياس إلى الفن المسيحى القديم، فهو لم يتقدم من الوجهة الأسلوبية من فن العصر الحديدي. والواقع أن أى عصر آخر لم يشهد ما شهدته هذه الفترة من تفارب شديد فى النظرة الفنية داخل إقليم محدود المساحة: إذ عرفت بيزنطة فنا تصويرياً خاضعاً لنظم دقيقة، ولكنه رفيع الأسلوب، على حين أن الصورة المألوفة للتعبير الفنى فى أوروبا الغربية، التى كانت تحتلها القبائل الجرمانية والكلتية، كانت هى النزعة الهندسية التجريدية التى تتركز فى العنصر الزخرفى البحت. ذلك لأنه مهما كان من تعقد هذا الفن الزخرفى وامتلائه بالإبداع فى نماذجه المتشابهة المضفرة الحلزونية بألوانها المتنوعة، وبما فيه من أجسام حيوانية ذات أرجل ملتوية، ومن هيئات بشرية تزينها الزخارف المتوجة، فإنه لم يتقدم، من وجهة النظر التطورية، إلى ما بعد عصر "لا تين La Tène" (*). والواقع أن أبرز مظاهر البدائية فيه هو فقره العجيب فى تصوير الهيئات البشرية - إذ لا تظهر الهيئة البشرية على الإطلاق إلا فى المنمنمات الأيرلندية والأنجلوسكسونية - وكذلك عدم بذله أية محاولة لإعطاء أبسط قوام جسمى للموضوع المصور. وعلى الرغم من الدينامية التى تتفجر بها قوالبه، والتى كانت فى كثير من الأحيان معبرة إلى أبعد حد، فقد كان على الدوام فنا هزياً، ترويحياً، زخرفياً فحسب. وليس فى طابعه "القوطى الغامض" من العناصر المشتركة بينه وبين القوطى الحقيقى سوى توتر التعامل بين القوى، ومن المؤكد أنه لا يوجد بين الفنانين أى عنصر مشترك باطنى

(*) مستوطنة كلتية قديمة بالقرب من نيوشاتل فى سويسرا، كانت مقراً لحضارة تنتمى إلى العصر الحديدي الثانى، وامتد تاريخها من القرن السادس إلى القرن الأول ق. م. (المترجم)

وروحى ملموس. وسواء أكان هذا الفن العتيق يعبر عن أسلوب جرمانى على التخصيص، أم عن أسلوب زخرفى اسكودى Scythic وسرمانى^(١) Sarmatic اقتصر عمل القبائل الجرمانية على نقله ومحاكاته - وهو الأرجح^(٢) - فإننا نجد نفسنا هنا إزاء ظاهرة تنطوى على قضاء تام على المفهوم الكلاسيكى للفن، وتشكل "أقوى تضاد حاد مع النظرة الفنية لإقليم البحر المتوسط"^(٣).

فهل كان فن عصر الهجرات هذا فنا شعبيا، كما يزعم "دهيو Dehio"؟ لقد كان فنا للفلاحين : أى فن قبائل الفلاحين التى تدفقت على الغرب، أعنى فن شعب مازال مرتبطاً بالإنتاج الأول. فإذا شئنا أن نطلق اسم "الفن الشعبى" على فن الفلاحين، أو إذا كان الفن الشعبى يعنى أشكالا بسيطة نسبيا فى التعبير، موجهة إلى جماعة متجانسة حضاريا، فإن هذا الفن كان "فنا شعبيا". أما إذا كنا نعنى "بالفن الشعبى" نشاطا لا يقوم به أخصائيو محترفون، فلن يكون من الممكن عندئذ إطلاق هذا الوصف عليه. والواقع أن الجزء الأكبر مما وصل إلينا من نواتج هذا الفن يفترض مهارة فنية تفوق بكثير أى نوع من الهواية، فمن غير المتصور على الإطلاق إذن أن تكون هذه النواتج قد تحققت على أيدي فنانيين لم يكتسبوا مرانا دقيقا وخبرة احترافية طويلة. وإذا كان من المرجح أن الجرمانيين لم يكن لديهم إلا عدد ضئيل من الصانع المتخصصين، وإذا كان من المؤكد أن الحرف اليدوية ظلت تتم فى معظم الأحيان داخل المنازل، فإنه يكاد يكون من المستحيل أن نتصور أن يكون إنتاج زخارف فنية من ذلك النوع الذى ظل باقيا حتى الآن. مجرد نشاط جانبي فحسب^(٤).

^(١) الاسكوديون شعب فى جنوب أوروبا كان يسكن منطقة شمال البحر الأسود وجنوب نهري الدون والدينيبر، عاش منذ القرن التاسع ق. م. وتوسع شرقا ودخل فى معارك مع الآشوريين والفرس والإسكندر الأكبر. وقد خلفهم فى نفس المنطقة السرماتيون. وهم من نفس الجنس والحضارة. ولكن بداية ظهورهم ترجع إلى القرن الثالث ق. م. (المترجم)

^(٢) C. Schuchardt : *Alteuropa*, 1926, p. 265 ff.

^(٣) Vitzthum - Volbach : *Die Mal. u. Plastik des Mittelalters in Italien* 1924, pp. 15 - 16.

^(٤) Georg Dehio : *Gesch. Der deutschen Kunst*, I, 4th edit., 1930, p. 15.

ولقد كان معظم الجرمانيين فلاحين مستقلين يزرعون حقولهم الخاصة، ولكن القليلين منهم كانوا ملاكاً لديهم رقيق يزرعون لهم الأرض. ولم يعد عصر الهجرات هذا يعرف أى نوع من "الزراعة الجماعية"^(١). والوصف الوحيد الذى ينطبق على الأوضاع السائدة عندئذ هو أنها كانت أوضاع متخلفة، من حيث أن الحضارة كلها كانت لا تزال على مستوى زراعى محض. وهنا أيضاً نجد الأسلوب الهندسى مرتبطاً بطريقة الحياة الريفية، كما كان فى كل الحالات منذ نهاية العصر الحجرى القديم، ولكنه لم يكن متوقفاً فى هذه الحالة، كما لم يكن متوقفاً فى جميع الحالات الأخرى، على وجود مجتمع تسوده الملكية الجماعية. وليس للفن فى هذه الفترة خصائص مميزة بالقياس إلى الفن الريفى فى العصور والشعوب الأخرى، ولكن من الأمور التى تسترعى الانتباه أن الأسلوب الهندسى لدى الفلاحين الجرمان لم يقتصر على مواصلة تصوير المنمنمات لدى الرهبان الأيرلنديين، بل لقد ازداد قوة بفضل التوسع فى ميدان الزخرفى وامتداده إلى الهيئة البشرية بدورها. والواقع أن هذا الفن لا يقل ابتعاداً عن الطبيعة عن التجريد السائد فى النزعة الهندسية اليونانية القديمة، بل أنه يفوقه فى ذلك. فلم تكن الزخارف غير التصويرية، أو النباتات والحيوانات، هى وحدها التى تحولت إلى فن زخرفى خالص أشبه بفن تحسين الخطوط، بل أن الأشكال البشرية بدورها قد فقدت كل أثر للعادة الجسمية والعضوية. ولكن كيف نفسر أن فناً ظل يمارس ويهذب خلال فترة طويلة إلى هذا الحد، كفن الرهبان المثقفين الذى كان موجهاً إلى جمهور مثقف بدوره، قد ظل متجمداً عند المستوى التصميمى السائد لدى الشعوب المهاجرة؟ ربما كان السبب الرئيسى هو أن أيرلندا لم تكن البتة مقاطعة رومانية، وبالتالي لم يكن لها نصيب مباشر فى الفنون الجميلة للمصر الكلاسيكى القديم. والأرجح أن معم الرهبان الأيرلنديين لم يكونوا قد رأوا قط أى نحت رومانى، وأن المخطوطات الرومانية أو البيزنطية الثقافية لم تكن تصل إلى أيرلندا بكثرة - أو على أية حال لم تكن تصل بالكثرة التى يتسنى لها معها أن تكون أساس تراث فنى. وهكذا فإن النزعة الشكلية

(١) Alfonso Dopsch : Die Wirtschaftsentwicklung der Karolingerzeit, 1912 - 13.
- Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentwicklung, 1918 - 19.

التجريدية فى فن عصر الهجرة لم تلق هنا نفس القدر من المقاومة الذى لقيته فى القارة الأوروبية نتيجة لوجود الفن الرومانى. وهناك عامل آخر يفسر النزعة الهندسية "الريفية" فى المنمنمات الأيرلندية، وهو عامل يرتبط بالطابع الخاص لحكم الأديرة الأيرلندية، الذى كان مختلفا عن نظام الأديرة السائد داخل القارة، وفى بيزنطة بوجه خاص. ذلك لأن الأديرة الهونانية كانت تقع بالقرب من المدن، وكانت تسهم بدور إيجابى فى حياة المدن وفى تجارتها وفى الحركات الثقافية الدولية، ولم يكن أفرادها يؤدون إلا أعمالاً يدوية خفيفة، ولا يشترك أسلوب حياتهم مع أسلوب الحياة الريفى فى شىء. أما الرهبان الأيرلنديين فكانوا لا يزالون أنصاف ريفيين.

ولقد كان باتريك^(١) ذاته ابناً لملك أرض لديه مساحة متوسطة، أى أنه كان ابناً لفلاح، وكان يراهم بدقة تامة نصوص القانون البندكتى عند تشييده لأديرتهم. ولكن مما هو جدير بالملاحظة أن الشعر الأيرلندى المتقدم، الذى يقف مع تصوير المنمنمات لدى الرهبان على مستوى ثقافى واحد، يكشف عن إحساس بالطبيعة يبلغ من الحيوية حداً يسمح لنا بأن نصفه، لا بالمطابقة الدقيقة للطبيعة فحسب، بل أيضاً بالانطباعية الشديدة الحماسية، السريعة الاستجابة. والحق أن من العسير أن نتصور كيف استطاعت حضارة واحدة أن تنتج ظاهرتين على هذا القدر من الاختلاف: هما من جهة صور المنمنمات، التى تتحول فيها كل الأشكال الطبيعية فوراً إلى مجرد حلية زخرفية، ومن جهة أخرى وصف للطبيعة مثل :

صوت هاس، صوت عذب، موسيقى كونية رقيقة، بلبل يغرد بحلول النغم على قمم الشجر، أشعة الشمس الصغيرة تتلاعب فى ضوء وهاج، الماشية الفتية تقع فى الحب... بين الجبال.^(٢)

والتفسير الوحيد لهذا التباين هو أننا نجد أنفسنا هنا، كما نجد أنفسنا فى حالات كثيرة أخرى، إزاء تطور لا يسير فى طرق متوازية فى جميع الأشكال الفنية

^(١) القديس باتريك (٣٨٥ - ٤٦١) مبشر مسيحي أحييت حياته بالأساطير، وكان من أهم العوامل فى تحويل أيرلنده إلى المسيحية.

(المترجم)

^(٢) Kuno Meyer: Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands, Abhandlungen der Preuss. Akad. D. Wiss., 1919, Philos.- Hist. Klasse, Nr. 7, P. 65.

المتباينة، وأننا هنا أيضاً نصادف فترة من الفترات التاريخية التي لا يمكن إرجاع مظاهر الفن فيها إلى عامل مشترك يتمثل في أسلوب موحد. والواقع أن درجة مطابقة الطبيعة في الفنون والأنواع الفنية المختلفة خلال عصر معين لا يتوقف فقط على المستوى الثقافي العام لذلك العصر، حتى ولو كان بناؤه الاجتماعي متجانساً، وإنما تتوقف أيضاً على طبيعة كل فن وكل نوع فني منفرد، وعلى مقدار قدمه وتراثه الخاص. فلا يمكن القول أن وصف تجربة معينة في الطبيعة بالكلمات والأوزان أو بالخطوط والألوان، هما شيء واحد. بل أن العصر الواحد قد ينجح في أحدهما ويخفق في الآخر، وقد يستمتع بعلاقة تلقائية مباشرة نسبياً مع الطبيعة في أحد الأنواع الفنية، في الوقت الذي تكون فيه هذه العلاقة ذاتها قد أصبحت تقليدية نمطية في نوع آخر. وهكذا فإن الأيرلنديين، الذين اكتشفوا صوراً شعرية مثل (الطائر الصغير أصدر صغيراً منغمماً من طرف منقاره الأصفر اللامع، والطائر الأسود أطلق صيحة على بحيرة) (لايج) من الشجرة الصفراء المورقة^(١)، وتحدثوا عن أمور مثل (نعال لأرجل الأوز) وعن (ممطف الشتاء عند الغراب الأسود)^(٢) - هؤلاء الأيرلنديون هم أنفسهم الذين رسموا وصوروا طيوراً يصعب أن نحدد إن كان المقصود منها أن تكون دجاجة أم نسوراً صغيرة. والحق أن التوازي التام للاتجاه الأسلوبى في مختلف الفنون والأنواع الفنية يفترض مستوى من التطور لا يعود فيه لزماً على الفن أن يصارع من أجل الاهتداء إلى وسيلة للتعبير، وإنما يتمكن فيه، إلى حد ما، من أن يختار بحرية بين مختلف إمكانات المعالجة الشكلية. ففي العصر الحجري القديم لم يكن من الممكن أن يوجد في الشعر المعاصر - إن كان هناك شعر على الإطلاق - ما يمكن مقارنته بنزعة مطابقة الطبيعة التي نمت نمواً كبيراً في مجال التصوير في ذلك العصر ذاته. وبالمثل فإن القدرة المجازية للغة قد أنتجت، في الشعر الأيرلندي القديم، صوراً للحياة الطبيعية لم تكن وسائل التعبير عنها تتوافر في فن التصوير المبني على الأسلوب الزخرفي المعروف في عصر الهجرة. فالأيرلنديون كانوا يعتمدون في شعرهم على تراث مختلف كل الاختلاف عن ذلك

(١) Ibid., P. 66.

(٢) Ibid., P. 68.

الذى كانوا يعتمدون عليه فى تصويرهم. ولابد أن الشعراء كانوا قد عرفوا الأشعار اللاتينية التى تتغنى بالطبيعة أو القصائد المستمدة من الشعر اللاتينى، على حين أن كل ما كان المصورون يعرفونه فى البداية هو الأسلوب الهندسى لدى القبائل الكلتية والجرمانية. فمير أن الشعراء والمصورين كانوا أيضاً ينتمون إلى طبقات اجتماعية وثقافية مختلفة، ولابد أن هذا الاختلاف قد أثر فى نظرتهم إلى الطبيعة. فنحن نعلم، من جهة، أن مصورى المنمنمات كانوا رهباناً بسطاء، ولكننا من جهة أخرى نستطيع أن نفترض أن مؤلفى أشعار الملاحم وأشعار الطبيعة كانوا شعراء محترفين نشطين- أى أنهم كانوا ينتمون إما إلى فئة شعراء البلاط ذوى المكانة الرفيعة، وإما إلى فئة المنشدین الذين ربما كانوا يلقون احتراماً أقل مما كانت تلقاه الفئة السابقة، ولكنهم كانوا مع ذلك يعدون، بفضل عملهم، منتعین إلى الطبقة العليا^(١). أما القول بأن لهذه الأشعار نفس أصل الشعر الشعبى^(٢)، فيرجع إلى الفكرة الرومانتيكية القائلة أن ((الطبيعى)) و((الشعبى)) مفهومان يمكن أن يحل كل منهما محل الآخر، على حين أنهما فى الواقع أقرب إلى أن يكونا هذين من أن يكونا بديلين. وأنا لنجد نفس النوع من البصيرة المباشرة، الذى نجده فى الأشعار الغنائية الأيرلندية الطبيعية، متمثلاً بوضوح فى الفترة الآتية المقتبسة من حياة قديمس- أعنى فى عمل أدبى لم يكن له، كما هو واضح، صلة بالشعر الشعبى. وتتناول الفترة حكاية لطفل كان يلعب على شاطئ البحر فسقط فى الماء وأنقذه القديمس، ثم تصف كيف كان يلهو بالأمواج وهو جالس فى وسط البحر على شاطئ جزيرة رملية:

"ذلك لأن الأمواج كانت تستطيع أن تصل إليه وتضحك من حوله، وكان هو يضحك للأمواج، ويضع راحة يده فى زيد الأمواج ويلعبه كما يملق زيد اللبن الطازج."^(٣)

(١) Ibid., P. 4.

(٢) Eleanor Hull: A Textbook of Irish Lit., I, 1906, PP. 219- 220.

P.W. Joyce: A Social Hist. Of Ancient Ireland, 1913, II P. 503.

(٣) هذا النص مقتبس من:

وعلى أثر غزوات البرابرة نشأ مجتمع جديد فى الغرب. به طبقة أرستقراطية جديدة وصفوة مثقفة جديدة. ولكن فى الوقت الذى كان ذلك التغير يتم فيه. هبطت الثقافة إلى درك لم تمهده فى العصر الكلاسيكى القديم، وظلت عقيمة طوال بضعة قرون. فالثقافة القديمة لم تنه بفترة، بل أن الاقتصاد الرومانى، والمجتمع والفن الرومانيين، كل ذلك أخذ يتدهور ويختفى بالتدريج، وحدث الانتقال إلى العصور الوسطى رويدا رويدا بحيث لم يكن أحد يلاحظه. وأوضح ما يعبر عن اتصال التطور هو استمرار البناء الاقتصادى الرومانى المتأخر^(١): فقد كان أساس الإنتاج هو الزراعة بما فيها من ملكية واسعة النطاق. وكذلك المستعمرات الزراعية Coloni^(٢). وظلت المستوطنات القديمة مسكونة، بل أن المدن القديمة قد أعيد بناء أجزاء منها. وظل كل شيء على حاله من حيث استخدام اللغة اللاتينية، وسريان القانون الرومانى، والأهم من ذلك كله سلطة الكنيسة الكاثوليكية التى أصبحت أنموذجاً للإدارة السياسية. ومن جهة أخرى فقد كان من الضرورى أن ينحل الجيش الرومانى والإدارة القديمة. وقد بذلت محاولة فى الدولة الجديدة للإبقاء على المؤسسات القائمة، وعلى الإدارة المالية، ونظام التشريع والشرطة، ولكن كان من الواجب شغل الوظائف القديمة - أو أهمها على الأقل - بموظفين جدد، وكانت هذه الوظائف الجديدة هى المصدر الأكبر للطبقة الأرستقراطية الجديدة.

وقد أدت الفتوحات الجرمانية إلى انتقال الشعب الجرمانى ذاته من الحالة القبلية القديمة إلى مرحلة الملكية المطلقة. ذلك لأن ظهور الدول الجديدة أدى إلى حدوث تغيرات أتاححت للملوك المنتصرين أن يستقلوا عن المجالس الشعبية. وأن يرتفعوا بأنفسهم على غرار الأباطرة الرومان، فوق مستوى الشعب وطبقة النبلاء. فقد كانوا يعدون الأراضى التى يغزونها ملكا خاصا لهم، وينظرون إلى أتباعهم على أنهم رعايا عاديون يخضعون لسلطانهم الشخصى المطلق. غير أن سلطتهم لم تكن مأمونة كل الأمان منذ اللحظة الأولى. إذ كان فى استطاعة كل زعيم من الزعماء القبليين

(١) A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundr., 1, pp. 103, 185 - 7 .

(٢) Ferdinand Lot : La Fin du monde antique et le début du moyen âge, 1927, p. 421 .

القدامى أن يظهر بوصفه منافسا له، كما كان كل عضو في الطبقة الأرستقراطية القبلية القديمة، التي لا بد أنها قد عانت من قبل خسائر فادحة في حروب الغزو. على أن الافتراض القائل أن طبقة النبلاء القديمة لم يبق منها شيء^(١)، وإنه لم تعد هناك أسرة من أسر النبلاء فيما عدا الميروفينجيين^(٢) merovingians، هو على الأرجح افتراض مبالغ فيه^(٣)، ولكن من المؤكد أن الذين بقوا منهم على قيد الحياة لم يحدوا بشكولون خطراً على الملك. ومع ذلك فلا بد أنه كانت توجد، في عهد الميروفينجيين طبقة حاكمة جديدة كبيرة. فكيف ظهرت هذه الطبقة؟ وما نوع العناصر الاجتماعية التي كانت تتألف منها؟ لقد كان قوامها قبل كل شيء - إلى جانب بقايا طبقة النبلاء الجرمانية الوراثة - أعضاء طبقة الشيوخ الرومانيين، وهي الطبقة التي لم يبق منها إلا أفراد مشتتون، يعيشون في الأقاليم المحتلة. وعلى أية حال، فقد ظل كثير من ملاك الأرض الغاليين الرومانيين القدماء محتفظين بممتلكاتهم وامتيازاتهم، حتى على الرغم من أن الملك كان يحايى طبقة النبلاء الجديدة المؤلفة من موظفين رسميين وعسكريين. وكانت هذه الأرستقراطية الرسمية هي الأقوى نفوذاً، والأكثر عدداً، بين قطاعات الطبقة العليا من الفرنجة Frank. وهكذا فإن خدمة الملوك أصبحت منذ قيام الدولة الجديدة، هي السبيل الوحيد إلى الحصول على ألقاب الشرف الجديدة، وكان كل من يعمل في خدمة الملك أهم من الآخرين بكثير، كما كان ينتمي آلياً إلى الطبقة الأرستقراطية. غير أن هذه الطبقة الأرستقراطية لم تكن قد أصبحت طبقة نبلاء بالمعنى الصحيح، إذ كان من الممكن سحب امتيازاتها، ولم تكن هذه الامتيازات وراثية أو مبنية على المولد والحسب، وإنما كانت مبنية على المنصب وعلى الملكية فحسب^(٤). كذلك إنها لم تكن تؤلف جماعة متجانسة من الوجهة الشموبية، وإنما كانت تتألف من عناصر هالاية

١١ Ibid., p. 411 .

(١) أسرة مالكة من الفرنجة Franks أسسها كلوفيس الأول عام ٤٨١ وضمت أقاليم فرنسية متعددة كانت أحياناً تخضع لحكم موحد، وقد تفككت ممالك هذه الأسرة وانحلت في القرن الثامن الميلادي، وخلفها الكارولينجيون، الذين كانوا ولاية تابعين لملوكها. (المترجم)

١٢ A. Dopsch : Wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 98 .

١٣ Henri Pirenne : A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent., 1939, p. 69.

ورومانية وجرمانية، وكانت تمثل طبقة لا يحتل فيها الفرنجة — بالنسبة إلى الرومان على الأقل — مركزاً مميزاً. وبلغ من تحرر الملوك من التعصب في هذا الصدد أنهم سمحوا لأناس من أحط الأصول، بل لعبيد هاريين، بأن يصلوا إلى أعلى المراكز، بل أنهم ربما ساعدوهم وشجعوهم على بلوغ هذه المراكز^(١). ذلك لأن هؤلاء الناس كانوا على أية حال، أقل خطورة على سلطة الملك، وأصلح في كثير من الأحيان للاضطلاع بالمهام الجديدة، من أفراد الأسر القديمة.

ومنذ القرن السادس الميلادي كان الموظفون — ولاسيما أصحاب المناصب الإدارية العليا، أي "الكونتات Counts" — يكافأون بمساحات من الأراضي الملكية، إلى جانب مرتباتهم. ومن المؤكد أن الأرض لم تكن تمنح في البداية إلا لعدد محدود من السنين، ثم أصبحت تمنح مدى الحياة، ولم تصبح ملكية وراثية إلا فيما بعد. ولا يذكر جريجوري التوري^(٢) Gregory of Tours، وهو مرجعنا من الأوضاع الاجتماعية للعصر الميروفنجي، أن الأراضي كانت تمنح لقاء الخدمات العسكرية — أي أنه لم تكن تقدم هبات ذات طابع إقطاعي^(٣). فالانتفاع بالأرض في العصر الميروفنجي يتخذ طابع الهبة، لا طابع الحيازة الكاملة. ولكن سرعان ما ارتبطت امتيازات وإعفاءات معينة بهذه المنح المؤقتة من أرض زراعية. ذلك لأن كبار ملاك الأرض أخذوا على عاتقهم مهمة حماية أرواح المواطنين وممتلكاتهم، بقدر ما كانت الدولة عاجزة عن الاضطلاع بهذه المهمة، وفي مقابل ذلك منحوا أنفسهم سلطة الدولة في مقاطعاتهم الخاصة. وهكذا فإن زيادة الأراضي المنوطة لم تؤد فقط إلى نقصان الأراضي الملكية، بل أدت أيضاً إلى انكماش المجال الذي تستطيع الدولة أن تفرض سلطتها فيه. ولم تعد للملك من سيادة إلا على أراضيه الخاصة، التي كانت في كثير من الأحيان أصغر مساحة من أراضي أقوى رعاياه. ومن الملاحظ، بهذه المناسبة، أن إعادة تنظيم علاقات القوة على هذا النحو كان متمشياً كل التمشي

III Samuel Dill : Roman Society III Gaul in the Merovingian Age, 1926, P. 215.

^(١) القديس جريجوري التوري (٥٤٩ - ٥٩٤) مؤرخ فرنسي، كان أسقفاً لمدينة تور منذ عام ٥٢٢، وهو مؤلف

(المترجم)

كتاب "فاريخ الفرنجة".

III Ibid., P. 224.

مع الاتجاه العام للتطور، الذى انتقل فيه مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية من المدن إلى الريف.

ويتصف الريف، إذا وازنا بهنه والمدينة، بأنه ليس ملائما لممارسة الفن، ولا سيما الفنون الجميلة، التى لها وظيفة تتجاوز نطاق التزيين البحت. فلا توجد فى الريف مهام محددة للفن، ولا جمهور، ولا تقاوى فيه وسائله الضرورية. وعلى أية حال فإن السبب الرئيسى لركود الفن فى عهد الملوك الميروفنجيين هو تدهور المدن وعدم وجود مقر ملكى دائم. وقد اقتصرت فى ذلك العصر تحول الثقافة الحضرية إلى ثقافة ريفية، وهى عملية كانت قد بدأت بالفعل فى السنوات الأخيرة للإمبراطورية الرومانية. وتحول الاقتصاد النقدى الذى عرفته مدن العصر الكلاسيكى القديم، إلى اقتصاد منزلى طبيعى للمقاطعات الضخمة، بذلت فيه محاولة للاستقلال التام عن القوى الخارجية، وعن المدن والأسواق. غير أن الاستقلال الذاتى للمقاطعات الكبيرة لم يكن راجعا، فى الحل الأول، إلى تدهور المدن، بل أن الحقيقة على عكس ذلك، إذ أن المدن بأسواقها قد اضمحلت لأن ملاك الإقطاعيات، الذين لم يستطيعوا بيع منتجاتهم نتيجة للنقص فى الأموال النقدية، أخذوا يعملون بقدر ما فى وسعهم على إنتاج كل ما كانوا يحتاجون إليه لأنفسهم، دون أن يزدوا عنه شيئا.

وفى النهاية بلغ تدهور المدن التى تضام سكانها حدا اضطر معه الملوك إلى الانتقال إلى مقاطعاتهم الريفية، نظرا إلى أنهم لم يستطيعوا أن يجدوا الطعام اللازم لمعيشتهم وللمعيشة أتباعهم فى المدن، أو لم يتمكنوا من دفع ثمنه. وكان العامل الأكبر على اجتياز المدن هذه المحنة هو استمرارها بوصفها مقار لوحداث أسقفية، ومع ذلك فحتى لو كانت المدن قد تمكنت من أن تحافظ على وجودها فى هذه الفترة، فإن مما لا دلائله أنه لم تنشأ فى الغرب مدينة هامة واحدة طوال العصر الفرنجى^(١) على حين أن العرب قد شيّدوا خلال هذه الفترة ذاتها مدنا هائلة مثل بغداد وقرطبة^(٢). وحتى المساكن التى كان الملوك يقيمون فيها من آن لآخر، مثل باريس وأورليان وسواسون وريمز، كانت صغيرة نسبيا وقليلة السكان. ولم يظهر فى أى

(١) F. Lot : "La Civilization merovingienne". In Hist. Du Moyen Age, edit. By G. Glotz, I, 1928, p. 362 .

منها مجتمع للبلاط بالمعنى الصحيح، ولم تنشأ فى أى منها الحاجة إلى إقامة مبان أو آثار. وحتى الأديرة كانت لا تزال أفقر من أن تؤدى وظائف البلاط والمدينة. وإذن فلم تكن هناك مدينة أو بلاط أو دير يمكن أن يمارس فيه النشاط الفنى بانتظام.

ولقد ظلت الطبقة الأرستقراطية المثقفة، ذات الإلمام الواسع بالمسائل الأدبية والفنية، موجودة فى كل مكان خلال القرن الخامس، بينما اختفت فى القرن السادس اختفاء يكاد يكون تاماً. أما طبقة النبلاء الفرنجية الجديدة فلم تكن مسائل التعليم والثقافة تعنيها فى شىء. بل أن الكنيسة ذاتها، لا الأرستقراطية وحدها، مرت بفترة من الجهل والتدهور. فكثيراً ما كان يحدث أن يكون أقطاب الكنيسة أنفسهم أناساً لا يكاد الواحد منهم يعرف القراءة، كما أن "جرمورى التورى"، الذى حدثنا عن هذه الأوضاع، كان هو ذاته يكتب لاتينية ممسوخة إلى حد ما - مما يدل على أن لغة الكنيسة كانت قد ماتت بالفعل فى القرن السابع^(١). وقد تدهورت المدارس التى كان يشرف عليها أشخاص علمانيون، وأغلقت واحدة بعد الأخرى. وبعد وقت قصير لم تعد هناك نظم تعليمية على الإطلاق، إلا فى المدارس الكاثوليكية التى كان على الأساقفة أن يحافظوا عليها لكى يضمنوا استمرار تخرج القساوسة فيها. وعلى هذا النحو تمكنت الكنيسة، لأول مرة، من تحقيق احتكار التعليم، وهو الاحتكار الذى تدين له بنفوذها غير العادى فى المجتمعات الأوروبية الغربية^(٢). وهكذا اصطفت الدولة بالصيغة الكنسية، وذلك أولاً لمجرد كون الكنيسة هى التى تقدم موظفى الدولة وتعلمهم، كما أن النظرة الكنسية إلى الحياة أصبحت هى السائدة بين المعلمين ممن لا يدخلون فى نطاق الكهنوت، لأن مدارس الكاندرائية ثم الرهبان كانت هى المؤسسات التعليمية الوحيدة التى كان يمكنهم إرسال أبنائهم إليها.

وظلت الكنيسة هى التى تكلف الفنانين بالقيام بأهم الأعمال إذ أن الأساقفة ظلوا يطلبون بناء كنائس، ويستخدمون بنائين ونجارين وسياكين وصناع زجاج

(١) Ibid., p. 380 .

(٢) H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 58 .

ومزخرفين، وربما نحاتين ومصورين أيضاً. ونظرا إلى قلة الآثار الباقية من هذا العهد، فإننا لا نستطيع أن نكون فكرة دقيقة عن هذا النشاط الفني، ولكن إذا كان لنا أن نستخلص نتائج عامة من المخطوطات المصورة القليلة الباقية، فإن هذا النشاط الفني لم يكن أكثر من امتداد محاك للفن الروماني المتأخر، وتكرارا لفن عصر الهجرة.

ففى ذلك الوقت لم يعد أحد فى الغرب يستطيع أن يصور الجسم تصويرا تشكليا، بل أن كل شيء كان يقتصر على الزخرف السطحى المجرد، وعلى تشابك الخطوط، والكتابة الزخرفية. ونظرا إلى سيطرة أسلوب الحياة الريفى، فقد كانت الموضوعات المستخدمة فى الفن الزخرفى هى ذاتها قوالب الفن الريفى التقليدى : أعنى الدائرة والخط الحلزوني، والأشرطة والخطوط المائلة المتشابكة، والأسماك والطيور والأغصان والفروع النباتية فى بعض الأحيان، وكان ذلك هو التجديد الوحيد الذى حدث به تقدم على عصر الهجرة. ولقد كانت هذه فى الوقت ذاته هى موضوعات فن الحدادة، الذى تنتمى إليه معظم الأمثلة الباقية. وتدل كثرتها النسبية فى العدد على اتجاه الاهتمام الفنى لهذا المجتمع البدائى. فالفن كان يعنى فى المحل الأول، التزيين والتجميل، وصناعة الأدوات المزخرفة بطريقة استعراضية، وصناعة المجوهرات النفيسة. أى أن وظيفة الفن عندئذ كانت تقتصر على المباهاة بامتلاك القوة والثروة - وهى وظيفة مازال الفن يحتفظ بها فى كثير من الأحيان بصورة متسامية فى الحضارات التى تفوق هذه تقدما بكثير .

وبتتويج شرلمان طرأ تغير أساسى على طبيعة الملكية الفرنجية. فقد تحولت السلطة الزمنية للميروفينجيين إلى سلطة روحية لاهوتية، وأصبح ملك الفرنجة حاميا للعالم المسيحى. وعمل الكارولينجيون على دهم السلطة المنهارة للملك الفرنجة، ولكنهم كانوا عاجزين عن كسر شوكة الأرستقراطية لأنهم كانوا يدينون بمركزهم الخاص لها إلى حد ما. صحيح أن كبار الموظفين والحكام المحليين Counts أصبحوا، منذ القرن التاسع، من العاشية الخاضعة للملك، غير أن مصالحهم كانت فى كثير من الأحيان تصطدم مع مصالح التاج إلى حد أنهم أصبحوا بمضى الوقت

عاجزين عن التمسك بولائهم للملك. ولم تكن زيادة سلطة الدولة تؤدي إلى زيادة قوتهم وشروطهم، وإنما كانت تؤدي إلى نقصانها. والواقع أن الحكومة المركزية حين تركت إدارة الإقليم الريفية لهم، قد طالبت لنفسها بالخدمات الرسمية لطبقة كان لابد - إن عاجلاً أو آجلاً - أن يتضح عداؤها للدولة، وكانت تزداد تحرراً في حكمها وسيطرتها نظراً إلى عدم وجود سلك وظيفي له مراتب دنيا ومتوسطة. ولم يكن في مقدور الملك أن يفعل الكثير إزاء هؤلاء الحكام المحليين العصاة - إذ أنه كان، قبل كل شيء، لا يستطيع أن يعزلهم لأنهم لم يكونوا موظفين بالمعنى المألوف، وإنما كانوا أناساً يشمر الفلاحون أنهم يشبهونهم في أمور كثيرة، وظلوا طوال مدة أجيال أغنى سكان المنطقة وأكثرهم احتراماً. ولو جرى بموظفين جدد ليحلوا محلهم لبدوا بالقياس إليهم غرباء دخلاء^(١). والأهم من ذلك أن الملك والدولة كانا عاجزين عن منع الفلاحين من التوسع في ضم أراضيهم إلى أراضي الحكام المحليين لكي يتسلموها منهم من جديد بعد أن يضمنوا حمايتهم لهم. وكان الاتجاه العام هو اتجاه إلى تكوين مقاطعات وإمارات ريفية كبيرة، وعلى الرغم من أن التطور النهائي لهذا الاتجاه كان لا يزال بعيداً عن عصر شرلمان، فإن السلطة الملكية كانت من الضعف بحيث اضطر الملك مرة أخرى إلى أن يتظاهر بقدر من القوة يفوق ما كان لديه بالفعل: وأوضح علامات هذا التظاهر هي أن يبدو أمام الملأ على أنه هو الرأس الأعلى للدولة الروحية الزمنية الجديدة، وأن يجعل من بلاطه المركز الرئيسي للاتجاهات الجديدة والثقافة في الإمبراطورية.

وهكذا فإن شرلمان، الذي كان قد شيد في إكس لاشابل أكاديمية أدبية وورشة فنية (أو مشغلاً فنياً) في القصر، وجمع في صميم واحد أفضل علماء عصره، قد أنشأ مقراً للفنون جعل من بلاطه أنموذجاً للبلاط الأوروبي، وكان يمثل اتجاهها جديداً في هذا المجال، وذلك على الرغم مما أبداه الأباطرة الرومان والبيزنطيون من اهتمام عظيم بالفنون في بلاطهم. فلأول مرة منذ عصر هادريان وماركوس أوريليوس نجد حاكماً في الغرب لا يكتفى بإبداء اهتمام حقيقي بالعلم والفن والأدب، بل

(١) Ibid., p. 111 - 12.

يعمل على تنفيذ برنامج ثقافى خاص به. ومع ذلك فإن إحياء الثقافة العقلية لم يكن إلا الهدف غير المباشر الذى استهدف الإمبراطور تحقيقه من إنشاء الأكاديميات الأدبية، أما هدفه الحقيقى فكان تدريب الموظفين اللازمين لجهازه الإدارى. وهكذا كان الأدب الرومانى يعد فى هذه الأكاديميات مجموعة من نماذج الأسلوب اللاتينى الجيد قبل كل شيء، وكان الهدف الرئيسى من دراسته هو اكتساب الطاقة فى اللغة الرسمية. وفيما يتعلق بالمعاهد ذاتها، فقد شك الباحثون فى الآونة الأخيرة فى وجود ما يسمى "بمدرسة القصر"، التى كان يظن من قبل أن أبناء الأسر الراقية كانوا يتلقون تعليمهم فيها، وأصبح من الشائع اليوم القول بأن افتراض وجود مثل هذه المدرسة بالفعل إنما يرجع إلى سوء فهم للنصوص التى كان لفظ Scholares لا يدل فيها على تلاميذ "مدرسة القصر Schola Palatina"، وإنما يدل - كما يرى الباحثون اليوم - على أولئك الذين كان يرعاهم الإمبراطور، أى على الأرستقراطيين الشبان الذين كانوا يتلقون فى القصر تدريباً عملياً يؤهلهم للقيام بأعمال الجندية واللاضطلاع بالوظائف العامة^(١). ومن جهة أخرى فإن من الأمور التى لا يتطرق إليها الشك أنه كانت توجد فى بلاط شرلمان جماعة أدبية من الشعراء والعلماء، لها اجتماعاتها المنظمة ومسابقاتها، وكانت تؤلف فى واقع الأمر أكاديمية بالمعنى الصحيح. كذلك يحق لنا أن نجزم بوجود ورشة فنية تابعة للبلاط، كانت تنتج فيها المخطوطات المصورة والموضوعات والممنوعات الفنية.

ولقد كان برنامج شرلمان الثقافى جزءاً من خطة أوسع، تهدف إلى إحياء المثل العليا للمعصر الكلاسيكى القديم. وعلى الرغم من أن الفكرة الرئيسية فى هذه الخطة كانت مرتبطة بهدف سياسى هو إحياء السلطة الرومانية الشاملة، فقد كانت تلك أول حركة شاملة، وخلافة ترمى إلى إعادة استيعاب الحضارة الكلاسيكية.

والواقع أنه ليس من الممكن قبول الرأى القائل أن المعصور الوسطى لم تشعر قط بابتعادها عن المعصر الكلاسيكى القديم، وكانت على الدوام تعد نفسها وريثته

(١) F. Lot : La fin monde antique . p. 438 .

المباشرة^(١). فالفارق الرئيسي بين حركة الأحياء الكارولينية والعصر المسيحي القديم إنما ينحصر في أن حركة الأحياء لم تكن مجرد امتداد للتراث الروماني، وإنما كانت إعادة كشف له. فلأول مرة أصبح العصر الكلاسيكي القديم تجربة ثقافية يرتبط بها شعور بإعادة اكتشاف شيء كان قد فقد من قبل، بل بإعادة اكتسابه من جديد. وتدل هذه التجربة على ميلاد الإنسان الغربي^(٢)، ما دام ما يميز هذا الإنسان ليس الامتلاك الفعلي للحضارة الكلاسيكية، وإنما الصراع من أجل امتلاكها. وقد اكتفى عصر شرلمان بتلقي تراث العصر الكلاسيكي القديم هذا من مصدر غير مباشر، إذ كان الفن الروماني المتأخر في القرنين الرابع والخامس، والفن البيزنطي في القرون التالية، يكونان مستودعا للأفكار والصور الفنية كان عصر شرلمان يستمد منه نماذجه وإلهامه. وعلى الرغم من أن عصر شرلمان، تمثيلاً منه مع اتجاهه الواضح إلى الأحياء والبعث من جديد، كان لديه ميل خاص إلى محاولة محاكاة اتجاهات الرومان الفخورة الجريئة، فإنه لم يعرف طريقه إلى العصر الكلاسيكي القديم إلا عن طريق وسيط متأخر، هو الفن المسيحي. وكانت أبرز مظاهر هذا الانفصال عن العصر الكلاسيكي القديم هي أن النحت الأثري لدى الرومان الذي كان المسيحيون الأوائل قد أصبحوا بالفعل عاجزين تمام العجز عن فهمه، ظل أيضاً مستغلقاً على أفهام الناس في عصر الأحياء الكاروليني. ولهذا السبب يعتقد (دهيو Dehio) أن استيعاب العصر الكاروليني للحضارة الكلاسيكية لم يكن إحياء بالمعنى الصحيح، وإنما كان مجرد استمرار للحضارة الكلاسيكية المتأخرة^(٣). غير أن الفن الكاروليني حقق بالفعل تجديدًا حاسمًا - كما ذكر (دهيو) ذاته -^(٤) وذلك بتجاوزه للأسلوب الزخرفي السطحي الذي كان يمتص به عصر الهجرة، وإعادته للجسم البشري حقيقته ذات الأبعاد الثلاثة. وهذه الصفة في ذاتها نذكرنا بالعصر الكلاسيكي القديم أكثر مما نذكرنا بالعصر المسيحي القديم. ومع ذلك فإننا نصادف في الفن الكاروليني

❶ Gaston Paris : Esquisse hist. De la litt franc au moyen - âge, 1907, p. 75 .

❷ C.H. Becker : "Vom Werden und Wesen der islamischen Welt," Islamstudien, I, 1924, p. 34.

❸ Dehio, Op. cit., p. 62 .

❹ Ibid. p. 60 .

تصويراً فنياً للهيئات الجسمية، يختلف به عن النظرة الزخرفية الخالصة في عصر الهجرة، بل إننا نصادف أيضاً فهماً للفن كان إيهامياً illusionistic إلى حد ما، وهو فهم كان يختلف به عن فن العصور المسيحية الأولى. فهذا الفن يعمل على إحياء الإحساس التجسيمي النحتي لدى العصر القديم، بل على إحياء نظراته الانطباعية أيضاً. وقد تبقى لنا منه، إلى جانب صور الإهداء في كتب الأنجيل الخاصة بالإمبراطورية، وهى الصور التى بنيت على تصميم رائع وأديت بطريقة زاهرة سخية، تلك الرسوم القلمية السريعة النابضة بالحياة التى كانت تزين كتاب الزامير الذى عثر عليه فيه مدينة أوترخت، وهى رسوم كان المصدر الذى استمدت منه أسلوبها هو حقا نماذج مسيحية شرقية^(١)، ولكنها بلغت من العمق الانطباعى والقوة التعبيرية حداً لم يكن له نظير فى جميع القرون التى انقضت منذ نهاية العصر الهليني. والأمر الذى يسترعى النظر ليس هو أن هذه الطريقة الارتجالية فى العرض كانت تمارس فى نفس الوقت مع أسلوب البلاط الهادئ الوقور، وإنما كانت من حيث مستواها أروع بكثير من فن البلاط، على الرغم مما كان يتميز به هذا الأخير من أسلوب وموارد وطرق للمرض أعظم ثراءً بكثير.

فمن الواضح أن مخطوطاً مثل كتاب الزامير فى أوترخت، بما فيه من رسوم تخطيطية بسيطة غير ملونة، لم يكن من الممكن أن يفي بمطالب البلاط المترفة، وإنما كان موجهاً إلى مجال أكثر تواضعاً، يهتم بالجانب التصويرى أكثر مما يهتم بالجانب الزخرفى للفن. وهنا نجد أنفسنا أكثر اضطراباً إلى القيام بذلك التمييز الذى سبق لنا أن قمنا به فى تحليلنا للفن البيزنطى - وأعنى به التمييز بين المخطوطات تبعا لحجم المنسومات وأسلوبها، والتفرقة بين المخطوطات "الأرستقراطية"، التى تحوى صوراً متعددة الألوان تملأ الصفحة بأكملها، وبين المخطوطات "الجماعية" التى لا توجد بها رسوم إلا فى الهوامش^(٢). وبطبيعة الحال، فلا يمكن أن يعزى اختلاف مستوى الأعمال الفنية، إلى العوامل الاجتماعية

(١) H. Graeven : "Die Vorlage des Utrechtsalters," Repertorium fuer Kunstwiss., 1898, XXI, pp. 28 ff.

(٢) Roger Hinks : Carolingian Art. 1935, p. 117 .

فى هذه الحالة ، أكثر مما يعزى إليها فى أية حالة أخرى ، ومع ذلك فمن الجائز أن يكون شعور الفنان بمزيد من حرية الحركة فى عالم الفن غير الرسمى قد ساعد على اكتساب عمله الفنى مزيداً من التلقائية والطابع المباشر. وكما أن الأداء التفصيلى المدقق للمخطوطات الفاخرة يؤدى إلى أسلوب سكونى جامد ، فإن الطريقة التخطيطية السريعة للرسوم القلمية "الرخيصة" تشجع على اتباع الطريقة الدينامية الانطباعية.

ولقد كان من الشائع أن يطلق على الأسلوب التصويرى الرحب للمنمنات التى تشغل صفحات بأكملها ، والتى تلون بألوان سمكة ثقيلة ، اسم أسلوب مدرسة القصر فى أكس لاشايل أو أنجلهيم أو أية مدينة أخرى كان يمثل فيها ، على حين أن الأسلوب الانطباعى الرقيق الحساس ، الذى يتصل فى كتاب المزامير فى أوترخت ، كان يسمى بالأسلوب المحلى لمدرسة ريمز ، وهى المدرسة التى كانت تخضع ، بدرجات متفاوتة ، لمؤثرات أنجلو سكسونية. ولم يفقد التمييز الجغرافى بين مختلف الأساليب ما كان يعزى إليه قبل ذلك من أهمية إلا بعد أن ثبت أن بعض المخطوطات الفاخرة التى كانت تنتج بعناية فائقة ، كان أصلها يرجع إلى قاعات الكتابة فى ريمز أو ضواحيها^(١). وإذن فمن الواضح أن أصل الاختلاف فى الأساليب ينبغى أن يلتمس فى اختلاف مواطن الفنانين أنفسهم أو تباين التراث المحلى للورش الفنية. وهكذا كانت تنتج فى قاعة الكتابة الواحدة مخطوطات تتباين فيما بينها إلى أقصى حد - إذا استثنينا بعض أوجه الشبه فى الأسلوب - بعضها يتبع فيه أسلوب الهللاط المدقق شبه الكلاسيكى ، وبعضها الآخر يتبع طريقة الرهبان التخطيطية البسيطة.

ولا جدال فى أن الورشة الفنية للقصر كانت هى المركز الرئيسى للنشاط الفنى ، فبها بدأت حركة الإحياء الفنى ، ويبدو أنها هى المكان الذى نظمت فيه قاعات تزيين الكتب Scriptoria الخاصة بالأديرة^(٢). ومن المؤكد أن الورش الفنية Workshops للأديرة لم تحتكر هذا الميدان إلا فيما بعد. والأرجح أنه كان يوجد

(١) Georg Swarzenski : "Die Karoling . Mal. u. Plastik in Reims," Jahrb. D. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XXII, 1902.

(٢) Louis Réau - Gustave Cohen : L'Art du moyen - âge et la civilisation franc., 1935, pp. 264 - 5. - R. Hinks, op. cit., p. 109.

فى عصر شرلمان من الرهبان فى ورشة القصر بقدر ما أصبح يوجد فيما بعد من الأشخاص العلمانيين فى الأديرة. وعلى أية حال فلا بد أنه كانت تستخدم قاعات كتابة متعددة فى العصر الكارولينجى، وتشهد على ذلك الكثرة النسبية فى عدد المخطوطات المحفوظة، بل وتنوع أساليبها الفنية. وبهذه المناسبة فإن من الحقائق الجديدة بالملاحظة أن النماذج الباقية من أعمال الحاج المشغول كانت فى عمومها أفضل بكثير من المنمنمات الباقية. ذلك لأن صعوبة طريقة الإنتاج تؤدي إلى مزيد من الارتفاع فى مستواه، ومن الواضح أن الهواة الذين لم يكونوا يجدون صعوبة فى الحصول على عمل فى قاعات الكتابة، لم يكن يؤثّق بهم فى التعامل بالمواد الأكثر قيمة^(١). ولكن منتجات جميع هذه الورش الفنية تشترك فى سمة واحدة، سواء أكانت أعمال تصوير أم حفر أم أشغالاً معدنية: فهى جميعاً صغيرة نسبياً فى الحجم. وتبدو هذه السمة لأول وهلة غير متمشية مع اتجاه فن البلاط إلى محاكاة الأسلوب الأثرى الضخم monumental للعصر الكلاسيكى القديم، إذ أن هذا النوع من الفن يسعى عادة إلى بلوغ العظمة الخارجية فضلاً عن الداخلية. على أن تفضيل الفن الصغير النطاق فى العصر الكارولينجى كان مرتبطاً بحياة ذلك العصر، التى كانت لا تزال مفتقرة إلى الثبات والاستقرار، وكانت تتسم بطابع البداوة. وقد أشار البعض إلى أن الشعوب البدوية لم يكن لديها أبداً فن أثرى ضخم، وإنما كانت تنتج أصغر الموضوعات الزخرفية الممكنة وأسهلها حملًا^(٢). ومما يدل على أن الحضارة الكارولينجية كان لها طابع "البداوة"، أن المدن أصبحت تحتل فيها مركزاً ثانوياً، وأن المقر الملكى كان يتغير على الدوام، وهذان عاملان كافيان لتبرير تفضيل الأعمال الفنية الصغيرة الحجم، حتى لو لم يكونا كافيين لتقديم تفسير كامل لهذه الظاهرة.

(١) Dehio, op. cit., p. 63 .

(٢) R. Hinks, op. cit., pp. 105, 209 .

الفصل الخامس

شعراء الملاحم وجمهورهم

يذكر اينهارت Einhart أن شرلمان أمر بجمع وتسجيل "الأغاني البربرية القديمة" التي تحدث عن المعارك والغارة. ومن الواضح أن هذه كانت أغاني تتعلق بأبطال عصر الهجرة، مثل ثيودوريك Theodoric و"ايرمانريك" Ermaneri و"أتिला" Atilla ، وجنودهم الشجعان، وهي أغاني كانت قد تحولت بالفعل في العصور السابقة إلى ملاحم متفاوتة الطول. أما في أيام شرلمان فلم تعد الملاحم ثلاثم أذواق المثقفين من الناس، وأصبحت الأشعار الكلاسيكية والثقافية أكثر شهرة من الملاحم. وحتى الملك ذاته لا يمكن أن يكون قد أبدى أكثر من اهتمام تاريخي محض بأغاني الملاحم القديمة، وإذا كان الأمر الذي أصدره بتسجيلها يدل على شيء فإنما يدل على أنها كانت مهددة بالانقراض. غير أن المجموعة التي كونها شرلمان قد فقدت بدورها. ولم يعد الجبل التالي، المؤلف من لويس الخاضع Louis the Pious ومعاصريه مهتماً بهذه الأشعار. وأصبح من الضروري تحويل الشكل الملحمي بحيث يلائم المعلومات الواردة في الكتاب المقدس، ويعبر عن وجهة النظر الكهنوتية، حتى لا يختفي كل الاختفاء من ميدان الأدب والأرجح أن رجال الكهنوت هم الذين أشرفوا على إعداد المجموعة التي أمر شرلمان بجمعها، بل أن رجال الدين لابد أنهم كانوا يعملون على إعداد القصص البطولية حتى في عهد أسبق، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس قصة بيولف Beowulf، ومع ذلك فلا بد أن الشعر البطولي قد حفظ إلى جانب أدب الأديرة على صورة أخرى، أقرب إلى الأصل، قبل أن يبعث مرة أخرى إلى الحياة في ملاحم البلاط الفروسية. ولا بد أنه كان، قبل كل شيء، يلقي إعجاباً لدى جمهور أوسع مما كان يلقاه الشعر الأدبي المحض لدى رجال الدين، وربما كان جمهوره أوسع نطاقاً من جمهور المنشودة البطولية القديمة. ولقد كان البلاط والنبلاء الرقيقون يحظرون هذا النوع من الشعر.

وإذا كان قد ظل حياً لدى أى جماعة من الناس- وهو قد ظل حياً بالفعل- فلا يمكن ألا أن يكون قد عاش بين الطبقات الدنيا. ولكن، أيها كان الأمر، فإن هذا الشعر لم يكتسب شعبية إلا فى القرون الواقعة بين نهاية العصر البطولى وبداية عصر الفروسية. وحتى فى ذلك الوقت لم يصبح شعراً شعبياً بالمعنى الحقيقى لهذا اللفظ، وإنما ظل فى أهدى شعراء محترفين كانوا- على الرغم من شعبيتهم- لا يشتركون مع الأسلوب الشعبى اللاشخصى الساذج فى شئ.

وهكذا فإن "الملاحمة الشعبية" التى تحدثت عنها الكتب الرومانتيكية فى تاريخ الأدب، لم تكن لها فى الأصل أية صلة بعامة الشعب. ذلك لأن أغاني المسابقات Prize-songs والأناشيد البطولية، التى هى مصدر هذه الملاحم، كانت أنقى صور الشعر الطبقي التى أنتجتها أية طبقة مهيمنة على مر التاريخ. فهى لم تكن شعراً ابتكره "الشعب" أو أنشده أو عمل على نشره فى الخارج، ولا كانت موجهة إلى الشعب أو ملائمة لطبيعته، وإنما كانت شعراً فنياً، وفناً أرسقراطياً بمعنى الكلمة. وكانت هذه الملاحم تهتم بمناقب الطبقة العليا المحاربة وتجاربها، وتنطق شهرتها للشهرة والمجد، وتمكس كبرياءها البطولى، ونظرتها الأخلاقية البطولية التراجيدية، ولم تكن فقط موجهة إلى أفراد هذه الطبقة بوصفهم جمهورها الوحيد الممكن، بل كانت أيضاً تستمد شعراءها منهم، فى البداية على الأقل. صحيح أن قدماء اليهودونيين كان لديهم، قبل هذا الشعر الأرسقراطى ومعه، شعر محلى إقليمي، هو شعر مؤلف من أنواع شاعرية، ومن رقى سحرية، وفوازير وحكم، وأشعار غنائية اجتماعية قصيرة- أعنى أناشيد راقصة، وأناشيد للعمل، وللغناء الجماعى، كانت تنشد فى المآدب وفى الشماثر الجنائزية. وكانت هذه الأنواع من الأشعار ملكاً مشاعاً للشعب بأسره، دون تمايز أو تفرقة، وإن لم تكن تؤدى ضرورة بصورة جماعية مشتركة^(١). ويبدو أن أغنية المسابقات والأنشودة البطولية قد ابتدعا لأول مرة فى عصر الهجرة، وذلك على خلاف هذا الشعر المحلى. ويمكن أن يعزى طابعها الأرسقراطى إلى القلائل الاجتماعية التى اقترنت

(١) Andreas Heusler: Die altgerm. Dicht., 1929, P. 107- Cf. the same in John. Hoops: Reallex d. german. Altertumskunde, I, 1911- 13, p. 459.

بالغزو الناجح ووضعت حداً لما كانت تنسم به الفترة السابقة من تجانس نسبي في الأحوال الثقافية. فكما أن تركيب المجتمع أصبح أكثر تمايزاً نتيجة للغزوات الجديدة، واتساع نطاق الملكية، وإقامة دول جديدة، فقد نما بالمثل شعر طبقي إلى جانب الأنواع المحلية للشعر، والأرجح أن القوة الدافعة إلى ظهور هذا الشعر الطبقي قد أتت من العناصر الجديدة في الطبقة الأرستقراطية. ولم يكن هذا الشعر ملكاً خاصاً لفئة مميزة، مقفلة على ذاتها، شاعرة بوضعها الطبقي، من فئات المجتمع، وإنما كان أيضاً فناً مدروساً، له خصائصه الفريدة، اكتسب بالمران، وكان من خلق شعراء محترفين يعملون في خدمة الطبقة الحاكمة.

والأرجح أن أول شعراء عصر الهجرة والعصر البطولي، الذين ظهروا بوصفهم شخصيات متميزة، كانوا لا يزالون هم أنفسهم من المحاربين، وكانوا من بين اتباع الملك الشخصيين^(١). ففي قصة "بهولف" على الأقل نجد الأمراء والأبطال يقومون بدور إيجابي في الشعر. ولكن سرعان ما حل شعراء محترفون محل هؤلاء الهواة المثقفين، وأصبح هؤلاء الشعراء المحترفون، منذ ذلك الحين، ينتمون إلى فئة المشتغلين الدائمين بالقصر الملكي، ولم يعودوا في معظم الأحيان من المحاربين. ويبدو أن شاعر البلاط لدى النورثونيين الغربيين - الذي كان يطلق عليه اسم "سكوب" scop - كان منذ بداية الأمر متخصصاً في الشعر خبيراً به. أما شاعر البلاط لدى النورثونيين الشماليين - المسمى "سكالد" Skald - فقد ظل محارباً في نفس الوقت الذي كان فيه شاعراً محترفاً، وأدى به عمله كمستشار موثوق به لدى الأمراء، إلى احتفاظه ببعض خصائص المنشد الحكيم الواسع المعرفة الذي عرفته العصور القديمة. ومن الأمور التي تسترعى النظر حقاً أن فكرة انتساب الشعر إلى صاحبه كانت أوضح ظهوراً لدى النورثونيين الشماليين منها لدى النورثونيين الآخرين، التي كان شاعر البلاط فيها ينشد بعض أغانيه الخاصة، وبعض أغاني الشعراء الآخرين، دون أن يؤكد الفارق بينها، ودون أن يطلب إليه أحد تحديد مؤلف الأغاني: فلم يكن المستمعون يصفقون إلا للأداء الفعلي. أما لدى

(١) Herman Schneider : German, Heldensage, I, 1925, pp. 11, 32 .

النرويجيين، فقد كان هناك تمييز قاطع بين الشاعر والمنشد، فهم لم يعرفوا فكرة انتساب الشعر إلى صاحبه فحسب، بل كانوا يتباهون بها إلى حد الإفراط، ويبدون اهتماماً كبيراً بأصالة الإبداع الشعري. وقد حفظت عندهم أسماء المؤلفين مع المؤلفات ذاتها: وهي ظاهرة لم تحدث في أى مكان آخر إلا بعد ظهور المؤلف الكاتب، وربما كانت مرتبطة في الشمال بالهيبية التي كان يتمتع بها الشاعر بوصفه محارباً.

والأرجح أن القوط الشرقيين أنفسهم كان لديهم شعراؤهم المحترفين. فاللورخ كاسيودورس Cassiodorus يذكر أن ثيودوريك icrTheodo قد بعث إلى كلوفيس، ملك الفرنجة، بمنشد وعازف للصنج harp. ويدل الوصف الذى قدمه بريسكوس Priscus على أن أمثال هؤلاء الفنانين كانوا يعملون فى بلاط أثيلا. ومع ذلك فإن روايته لا تنبئنا بوضوح إن كانوا بالفعل يحتلون منصبا رسمياً فى البلاط بوصفهم شعراء. كما أننا لا نعرف أى شيء محدد عن سلطة الشاعر المحترف عند التيوتونيين فى العصر البطولة. فالبعض يؤكد، من ناحية، إن الشعراء والمنشدين كانوا ينتمون إلى مجتمع البلاط، وكانت تربطهم بالأمير صلة شخصية وثيقة، ولكن البعض الآخر يذكرنا بأننا لا نجد فى "يهولف" مثلاً أى ذكر لهم بالاسم، وأن نفوذهم، بالتالى، لم يكن من الممكن أن يكون كبيراً. والأمر الذى نعلمه عن يقين هو أن شاعر البلاط الإنجليزي كان له مركز رسمى ثابت منذ القرن الثامن فصاعداً^(١)، ولا بد أن جميع التيوتونيين قد أخذوا بهذا النظام بمضى الوقت. ومع ذلك فإن هذا النظام لم يدم طويلاً، وسرعان ما نسمع عن المنشد المتنقل وهو يتجول من بلاط إلى بلاط، ومن قلعة إلى قلعة، ليرفقه عن المجتمع المثقف. غير أن هذا التغيير لا يؤدى إلى تلك النتائج التى قد يتخيلها المرء: إذ أن الأشعار ظلت تحتفظ بطابع البلاط. وإن اختلف الأمراء والأبطال الذين كانت هذه الأشعار موجهة إليهم فى كل حالة. وعلى أية حال فإن المنشد المتنقل كان أكثر تأكيداً للمنصر الاحترافى من المنشد الممين فى البلاط بصفة دائمة، الذى ظلت علاقته بمجتمع البلاط غير محددة المعالم. ولكن الواجب على كل حال ألا نخلط بين شاعر البلاط المتنقل وبين المنشد العادى الجوال

(١) H. M. Chadwick : The Heroic Age, 1912, p. 93 .

والشاعر المغنى غير الرسمي، الذى ظهر فى فترة تالية، ذلك لأن الشقة بين النوعين لم تضق إلا بعد أن فقد المنشد الدنيوى الخطوة بين أهل البلاط، وأصبح عليه أن يجد جمهوره بين أروقة الخانات وفى زحام الأسواق.

وقد روى "هريسكوس" أن مآدب العشاء فى بلاط أثينا كانت تعقبها أغان للمسابقات وأغان للحرب، تتلوها فواصل هزلية يؤديها المهرجون الذين ينبغى أن ينظر إليهم على أنهم ورثة المقلدين mimes القدماء من جهة، وعلى أنهم أسلاف المنشد الجوال "المنستريل" minstrel فى العصور الوسطى من جهة أخرى. ومن الجائز أن التمييز بين مجالى الجد والهزل لم يكن فى المراحل الأولى قاطعا كما أصبح فيما بعد، عندما زاد المنشد، من حيث هو موظف فى البلاط، تميزا عن المقلد بالتدرج، وإن كان قد عاد مرة أخرى إلى الاقتراب من هذا الأسلوب عندما أصبح شاعرا جوالاً "مستريل". والواقع أن منافسة المقلدين^(١) كانت أهم الأسباب المؤدية إلى المحنة التى أصابت منشدى البلاط فى القرنين الثامن والتاسع، إلى جانب الموقف العدائى لرجال الدين^(٢). وتدهور قصور البلاط الصغرى^(٣). فالمنشد المثقف للأناشيد البطولية فى البلاط قد اختفى باحتفاء الروح البطولية لجمهوره، غير أن الشعر البطولى ظل باقياً بعد العصر البطولى، وكان أطول عمرا من المجتمع الذى يدين له بوجوده. وقد تحول، بعد تدهور الثقافة العسكرية الأرستقراطية، من فن تهتم به طبقة معينة، إلى فن هام شامل، ولا يمكن تفسير سهولة حدوث هذا التحول، واستمتاع الطبقات العليا والدنيا معا، فى وقت واحد تقريبا، بنفس النوع من الشعر، وفهمها له، إلا بافتراض أن الفارق فى المستويات الثقافية بين الحكام والمحكومين لم يكن كبيرا إلى الحد الذى أصبح عليه فى العصور المتأخرة. صحيح أن الحكام كانوا يعيشون منذ البداية فى مجال مختلف عن ذلك الذى يعيش فيه

(١) A. Heusler, ■ Hoops' "Reallexikon", I, p. 462 .

(٢) Koberstein – Bartsch : Gesch. D. deutschen National – Lit., I, 1871, 5th edit., pp. 17, 41 – 2 .

(٣) Rudolf Koegel : Gesch. Der deutschen Lit., I, 1894, p. 146.

الشعب. ولكنهم لم يكونوا قد ازدادوا بعد وعيا بالهوية التي تفصل بينهم وبين الطبقات الدنيا^(١).

والواقع أن النظرية الرومانتيكية القائلة أن الملاحم البطولية كانت فنا شعبياً، لم تكن إلا محاولة لتفسير العنصر التاريخي في الملاحم. ولم يكن الرومانتيكيون قد تنبهوا بعد إلى وظيفة الدعاية التي يقوم بها الفن، بل كانت الفكرة القائلة أن الأرستقراطية العسكرية ربما كانت لها مصلحة عملية في الشعر، قريبة كل الغرابة عن أذهانهم. والحق أن نظرتهم "الثالثة" إلى الحياة والثقافة لم تكن لتسمح لها بالاعتراف بأن هؤلاء الأبطال إنما كانوا يحاولون، في أشعارهم، أن يعلوا من قدر أقرانهم وأقربائهم، وأن مصالحهم في نشر الأحداث الكبرى عن طريق الشعر لم تكن مصلحة عقلية خالصة. ولما لم يكن المفكرون النظريون الرومانتيكيون على استعداد، من جهة أخرى، للاعتراف بأن شعراء الأقاصيص والملاحم البطولية قد استمدوا مادة أشعارهم من سجلات التاريخ - وهي فكرة لم تبدأ في الظهور إلا في عصرنا هذا - فإن ما كان في استطاعتهم أن يفعلوه هو أن يفسروا الموضوعات التاريخية في الملحمة على أنها مبنية على تراث يفترض أنه مستمد مباشرة من الحوادث ذاتها، انتقل من فم إلى فم، ومن جيل إلى جيل، حتى اتخذ آخر الأمر صورة الرواية المكتملة في الأشعار الملحمية. كذلك فإن استمرار بقاء الروايات على أفواه الناس كان في الوقت ذاته أبسط تفسير لذلك النوع من الحياة "تحت الأرض"، الذي عاشته الملاحم فيما بين مهدي ظهورها في عصر الهجرات وفي عصر الفروسية.

وبهذه المناسبة فإن الحركة الرومانتيكية كانت ترى في هذه المظاهر ذاتها - أعني الأشعار في صورتها النهائية - مجرد "محطات" في تطور متصل متجانس كل التجانس. وفي رأى هذه الحركة أن المهم من أجل فهم العملية بأسرها فيما حقيقياً ليس هو مواضع الوقوف، وإنما هو النمو غير المنقطع، والتراث الحي، وحياة السيرة البطولة ذاتها.

(١) W.P. Ker : Epic and Romance, 2nd edit., 1908, p. 7.

ولقد ذهب ياكوب جريم Jakob Grimm ، في نظرية الصوفية إلى الفن الشعبي ، إلى حد القول بأن من غير المعقول أن تكون أية ملحمة شعبية ■ "ألفت" في أى وقت. ففى رأيه أنها ألفت نفسها، وهو يتخيل تطورها على أنه معادل لظهور النبات ونموه. وقد اتفقت الحركة الرومانتيكية بأسرها على القول بأن الملاحم لم يكن لها شأن بالشاعر المنفرد المتأمل الذى يمارس فنه بوصفه صناعة بارمة اكتسبت بالتعلم، وإنما هي في رأيها نتاج تلقائي غير تأملي، وغير واع، لشعب خلاق. وقد وصفت الحركة الرومانتيكية الشعر الشعبي، من جهة، بأنه ارتجال جماعي، ومن جهة أخرى بأنه عملية عضوية بطيئة مطردة، لا تتمشى على الإطلاق مع فكرة الخطوات المنقطعة، المتعمدة، التي تعزى إلى فرد واحد. وهكذا قيل عن الملحمة الشعبية أنها "تنمو" بانتقال السيرة البطولية heroic saga من جيل إلى آخر، ولا تكف عن النمو إلا عندما تدخل نطاق الأدب بمعناه الصحيح. ويستخدم تعبير "السيرة البطولية" هنا للدلالة على الشكل الذى تكون فيه الملحمة لا تزال ملكاً بأكملها للشعب، والذي يدين له الشاعر الملحمي بأفضل جزءه في عمله. ولكن، حتى في الحالات التي يكون فيها الانتقال الشغوى للحوادث التاريخية أمراً مسلماً به، فإن المهم في الأمر ليس هو مدى انتفاع الشاعر من المادة المنقولة بالتراث، بل مدى إمكان وصف هذه المادة بأنها "سيرة بطولية شعبية". والواقع أن فكرة وجود تراث يستطيع أن ينتج حكاية (narrative) ملحمة طويلة متجانسة، دون تضافر شاعر خلاق بصورة واهية متعمدة، ويتيح لأي شخص أن يعيد رواية أمثال هذه القصص بطريقة كاملة متسقة، هي فكرة ممتنعة كل الامتناع. فالحكاية (narrative) المنتهية المكتملة، المتجانسة، مهما كانت خشونة الصورة التي تعرض بها وتلقايتها، لا تعود سيرة بطولية شعبية وإنما تصبح قصيدة، ومن يرويها للمرة الأولى هو خالقها^(١). وإنه لمن الخطأ البين، كما أوضح أندرياس هويسلر Andreas Heusler، الاعتقاد بأن الحكايات البطولية تنتقل أولاً بطريقة مجهولة المصدر، من فم إلى فم بوصفها سيرة بطولية شعبية غير مصقولة، ثم يتناولها شاعر محترف ويصوغها على صورة قصيدة شعرية. بل إن السيرة البطولية الشعبية تبدأ بوصفها

(١) H. Schneider, op. cit., p. 10.

أنشودة. أى قصيدة، وتعاد روايتها وتضاف إليها عناصر جديدة بهذا الوصف، وما الملحمة إلا صورة متأخرة، تحل فى ظروف معينة محل الصيغة الأصلية الأقصر منها، ولكنها لا تختلف عنها اختلافاً أساسياً^(١). أما السيرة البطولية التى هى تلقائية وغير أدبية بحق، فلا تتألف إلا من موضوعات متناثرة متفرقة، وأحداث تاريخية مفاجئة ضعيفة الوحدة، وأساطير محلية قصيرة غير مصقولة. تلك هى اللبانات التى يمكن أن يسهم بها عامة الناس، والتى تؤلف عنصراً لا تكاد تكون له قيمة فى ماهية القصيدة البطولية والملحمة.

وفىما يتعلق بالشعر البطولى الفرنسى، ينكر جوزيف بيديه Joseph Bédier وجود ذلك النوع من السيرة الشعبية التى تشير مباشرة إلى حوادث تاريخية. بل إنه ينكر أيضاً كل نوع من الأناشيد البطولية، ويعلن أنه لا يوجد سبب يدعو إلى افتراض وجود أى نوع من الملاحم قبل القرن العاشر. والمشكلة التى شغل بها بدوره، كما شغل كل باحث آخر فى السير الشعبية منذ الحركة الرومانتيكية، هى أصل العناصر التاريخية للملحمة. فإذا لم تكن هناك أية سيرة شعبية نمت نمواً ذاتياً تلقائياً، كما يؤكد هو ذاته، فما الذى هير الهوية التى استمرت قرناً بين أحداث عصر فرلمان وملاحم شرلمان؟ وكيف دخل الموضوع التاريخى فى الأناشيد الملحمية المسماة "chansons de geste"^(٢) وكيف أصبحت شخصيات القرن الثامن وأحداثه معروفة لدى شعراء القرنين العاشر والحادى عشر؟ يعتقد "بيديه" أن هذه الأسئلة لم تقدم لها أية إجابة مرضية، إذ أن الفرض القائل أن السيرة الشعبية كانت قد بدأت تأخذ طابعها بين معاصرى الأبطال ليس إلا محاولة ساذجة، تعسفية، للتغلب على المأزق الذى ترتب على السؤال الآتى : كيف خطر ببال الشعراء أن يختاروا أبطالاً لأعمالهم من أشخاص تاريخيين كانوا قد ماتوا منذ عدة مئات من السنين؟^(٣).

III A. Heusler : Die altgerm. Dicht., p. 153 .

(١) نوع قديم من القصائد البطولية التى كان الشاعر فى فرنسا يتغنى فيها بفتوحات الفرسان. ومن أشهرها القصيدة المسماة بأنشودة رولان. (المترجم)

(٢) Joseph Bédier : Les Legendes épiques, I, 1914, p. 152 .

وقد سبق لجاستون بارى Gaston Paris أن أنكر وجود التراث الشفوي، ولكنه لم يسد الثغرة بين الحوادث التاريخية وبين الملاحم إلا بالاعتراف بوجود الأناشيد الشعبية التي قالت بها نظرية فولف - لآخمان Wolf - Lachmann^(١). غير أن بهديه، شأنه شأن بهوراجنا من قبله^(٢)، ينكر أن تكون هذه الأناشيد البطولية قد وجدت في أى وقت، وذلك في اللغة الفرنسية على الأقل، ويعزو العنصر التاريخي في الملحمة البطولية إلى إضافة علمية أسهم بها رجال الدين. وهو يحاول إثبات أن القصائد البطولية المسماة cheansons de geste نشأت على طوال طرق الحج، وأن الشعراء الجوالين الذين كانوا ينشدونها للجمهور المحتشدة بالقرب من كنائس الأديرة كانوا إلى حد ما متحدثين بلسان الرهبان. فالغرض أن هؤلاء الرهبان، رغبة منهم في الإعلان عن أديرتهم وكنائسهم، قد حاولوا نشر قصص القديسين والأبطال الذين كانوا مدفونين فيها أو حفظت رفاتهم فيها، فاستعانوا على تحقيق هذا الغرض بالشعراء الجوالين وفنهم. ولقد كانت السجلات التاريخية للأديرة تحوى بيانات عن هذه الشخصيات التاريخية، وكانت - في رأى بهديه - هي المصدر الوحيد الذى كان يمكن أن تكون الأسس التاريخية للملاحم قد استمدت منه. وهكذا يفترض مثلاً أن "أنشودة رولان"، التي جعل فيها الرهبان شرلمان أول حاج إلى كمبوستلا Compostella، قد نشأت أصلاً على هيئة أسطورة محلية في الأديرة الواقعة على الطريق المؤدى إلى رونسفو Ronceveaux واستمدت مادتها من السجلات التاريخية لهذه الأديرة^(٣).

وقد هوجمت نظرية بهديه على أساس أن "أنشودة رولان" لم تتضمن إشارة إلى القديس جيمس أو إلى مركز الحج المشهور المرتبط بمقبرته، وذلك وسط العدد الكبير من القديسين والمدن الأسبانية الذين أشارت إليهم الأنشودة بالاسم. وهكذا تساءل النقاد: أين ذلك الإعلان المزعوم الذى يستهدف الدعاية للحج، إذا لم يكن الشاعر قد ذكر مقصد الرحلة وهدفها؟ على أن هذا الاعتراض ليس صواباً كله، إذ أن

(١) Romania, XIII, p. 602.

(٢) Pio Rajna, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.

(٣) J. Bédier, op. cit., III, 1921, pp. 382, 390.

ما وصل إلينا قد لا يكون إلا صيغة واحدة من صيغ قصيدة أصبحت لها شعبية هائلة، وأصبحت تعرف على نطاق واسع، ولم يعد من الضروري فيها ذكر مكان الحج، وهو كمبوستلا، بالاسم. ولكن، أيما كان الأمر، فإن آثار الدور الذي أسهم به رجال الدين في الملاحم الفرنسية لا تقل وضوحاً عن لهجات الشاعر الجوال. وفي حالة هذه الملاحم، نستطيع أن نلمس التأثير المشترك لكل القوى التي أدت، في حالة الملاحم الجرمانية والأنجلو سكسونية، إلى سقوط الأقصوصة البطولية من المستوى الرفيع لفن البلاط إلى المستوى الأدنى لفن شعبي: وأهني بهذه القوى، تأثير الأديرة، وفن التقليد *miming* وانتماء الشاعر وجمهوره إلى الطبقات الدنيا في المجتمع، ومصالح رجال الدين، والميل إلى ما هو عاطفي مؤثر - وكلها مؤثرات أخذت تحتل بالتدريج مكان الصدارة. ولقد أدرك بديهية بوضوح أن مسألة الحج لا يمكنها أن تفسر كل شيء، وأكد أن الحروب الصليبية في الشرق والغرب، والمثل العليا للمجتمع الإقطاعي والفروسة والشاعر السائدة فيهما، هي عوامل لا تقل أهمية في فهمنا لهذه الأناشيد أو القصائد البطولية (*chansons de geste*) عن العالم العقلي للرهبان والعالم العاطفي للحجاج. فهذه الأناشيد لا تفهم بدون الحاج والراهب، ولكنها أيضاً لا تفهم بدون الفارس والسيد الإقطاعي، والفلاح، وقبل هؤلاء جميعاً، الشاعر الجوال "المنسترهل"^(١).

والآن، فمن هو هذا الشاعر الجوال "المنسترهل"، وماذا كان في حقيقته؟ ومن أين أتى؟ وفهم يختلف عن أسلافه؟ لقد وصفه البعض بأنه مزيج من منشد البلاط في العصر الوسيط المتقدم، ومن الممثل المقلد *Mime* القديم في العصور الكلاسيكية^(٢). فالممثل المقلد لم يكف عن الازدهار منذ العصر الكلاسيكي القديم، وحتى عندما اختفت آخر آثار الحضارة الكلاسيكية، ظل خلفاء الممثلين المقلدين القدامى يجوبون أنحاء الإمبراطورية الرومانية، يرفهون عن الجماهير بفنهم الساذج البسيط غير المتكلف^(٣). وقد امتلأت الأقاليم الجرمانية بالممثلين المقلدين في العصور

(١) Ibid., IV, 1921, p. 432.

(٢) Wilhelm Hertz : Spielmannsbuch, 1886, p. IV.

(٣) Hermann Reich : Der Mimus, 1903, passim.

الوسطى المتقدمة، غير أن شعراء البلاط ومنشديه ظلوا حتى القرن التاسع حريصين على البقاء بمعزل عنهم. ولكن عندما فقد شعراء البلاط هؤلاء جمهورهم المثقف، نتيجة لعصر الأحياء الكارولينجى وللنزعة الكنسية التى سادت الجيل التالى له، وعندما واجهوا منافسة قوية من الممثلين المقلدين بين الطبقات الدنيا، اضطروا إلى أن يصبحوا هم أنفسهم ممثلين مقلدين إلى حد ما، لكى يتمكنوا من الصمود فى هذه المنافسة^(١). وهكذا أصبح المنشدون والممثلون الهزلون يتحركون فى نفس المجالات، ويمتزجون فيما بينهم، وتؤثر كل فئة منهم فى الأخرى، بحيث لم يمض وقت طويل حتى أصبح من المستحيل تمييز كل من الفئتين عن الأخرى. وأصبح الممثل المقلد وشاعر البلاط scop هو ذاته المنشد أو الشاعر الجوال "المنستريل" minstrel. ولقد كانت أهم صفات الشاعر الجوال هى تعدد جوانب نشاطه. وهكذا فإن شاعر الأفاصيص البطولية المثقف الشديد التخصص قد حل محله ذلك المنشد البعيد كل البعد عن التخصص، والذي يدهى أنه ألم من كل شىء بطرف، ولم يكن مجرد شاعر ومنشد، بل كان أيضاً موسيقياً وراقصاً، ومؤلفاً مسرحياً وممثلًا، ومهرجاً ولاعباً بهلوانياً، و"حاوياً" - ومؤدباً - أى بالاختصار، كان هو مسلى الجميع، والعارف بأسرار اللهو والترفيه فى عصره. وبذلك انتهى عصر التخصص والتميز والكرامة الوقور، وتحول شاعر البلاط إلى مضحك للجميع، وكان لتدهور مكانته الاجتماعية تأثير انقلابى مدمر عليه، بلغ من شدته أنه لم يبق أبداً من هذه الصدمة إفاقة تامة. فمنذ ذلك الحين أصبح واحداً من المنبوذين الذين يعيشون على هامش المجتمع، وأصبح على قدم المساواة مع المشردين والبلغايا ورجال الدين المطرودين وطالبي العلم المفصولين والدجالين والشحاذين. ولقد أطلق عليه البعض اسم "صحافى عصره"^(٢)، ولكنه كان فى واقع الأمر يتولى القيام بجميع أنواع الترفيه : فهنشد الأغنية الراقصة فضلاً عن أغنية الهجاء، ويروى قصص الجان والعفاريت فضلاً عن التمثيل المقلد، ويحكى أساطير القديسين فضلاً عن الملاحم البطولية. ومع ذلك فإن الملحمة تصبح لها فى هذا السياق سمات جديدة كل الجدة : إذ تكتسب فى حالات

(١) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au moyen - âge, 1910, p. 5.

(٢) Wilhelm Scherr : Gesch. D. deutschen Lit., 1902, 9th edit., p. 60.

معينة طابعاً أكثر حدة، وتترك في النفس تأثيراً متوتراً كان غريباً تماماً عن روح الأقصوصة البطولية القديمة. فلم يعد الشاعر الجوال يضرب على ذلك الوتر الحزين القائم البطولي الأسيان الذي عرف مثلاً في أنشودة هيلدبرانت Hildebrandslied، إذن أنه أراد أن يجعل شعر الملاحم ذاته يبدو مسلماً، وأصبح يحاول إدخال عنصر الإثارة، والمواقف العنيفة القوية التأثير، والعبارات الحكيمة الحية^(١). ولو قارنا بوضوح مظاهر ميل الشعراء الجوالين الشعبيين إلى كل ما هو لاذع مشير.

ولقد ذكر "بيوراجنا" Pio Rajna في إحدى دراساته أنه ظل يتابع أبحاثه في الملاحم الفرنسية إلى ما يقرب من نهايتها دون أن يجد نفسه مضطراً إلى استخدام لفظ "الحكاية البطولية" heroic lay ولكن كارل لاشمان Karl Lachmann كان من جهة أخرى خلوياً بأن يذكر أنه لم يستطع إصدار أى حكم ذي أهمية عن الملاحم دون أن يستخدم هذا اللفظ. ولقد كان الرومانتيكيون يردون الملاحم إلى عنصرى السهرة البطولية والأغنية لأنهم كانوا يأسفون لضياح قوى التاريخ اللامعلية في ملاحم الشعراء المحترفين. أما عصرنا فيفضل أن يركز انتباهه، في مجال الملاحم والفن عامة، على عنصر المهارة الواعية والمعرفة الكامنة التي يكشف عنها العمل، لأنه يفهم المعقول خيراً مما يفهم الانفعالي والغريزي. والواقع أن للقوائد أسطورتها الخاصة، وتاريخها البطولي الخاص: فالأعمال الشعرية لا تحيا في الصورة التي يضيفها عليها الشعراء فحسب، وإنما تحيا أيضاً في الصورة التي تخلفها عليها الأجيال التالية. ولكل عصر ثقافي هوميروس خاص به، وأنشودة نيبيلونجن Niebelungenlied أو "أنشودة رولان" خاصة به. والعصر يعيد تأليف هذه الأعمال بتفسيرها من جديد من خلال نظريته الخاصة إلى الحياة. غير أن هذه التفسيرات الجديدة أقرب إلى أن تكون التقاليد تدريجياً حول الأعمال موضوع البحث، منها إلى أن تكون نفاذاً مباشراً فيها. فالتفسير اللاحق ليس هو "الأدق" بالضرورة، ولكن كل محاولة جادة لتفسير عمل ما من وجهة نظر حاضر حتى تعمق مدلوله وتوسعه. وكل نظرية تظهر لنا الملاحم من وجهة نظر جديدة، صحيحة

(١) Ibid., P. 61 .

تاريخياً، لها فائدتها، إذ أن الأمر هنا لا يتعلق بالحقيقة التاريخية، أو "بما حدث بالفعل"، بقدر ما يتعلق باكتساب نظرة جديدة مباشرة إلى الموضوع. فالتفسير الرومانتيكي للسير البطولية والشعر البطولي قد أوضح أن شعراء الملاحم، مهما كانت أصالتهم بوصفهم فنانيين، لم يكن في استطاعتهم أن يفعلوا كل ما كانوا يريدونه بالمادة الموجودة لديهم، وكان لديهم شعور بالتقيد بقوالب تقليدية مفرقة، يفوق ما كان لدى الشعراء في عصر لاحق. كذلك فإن النظرية القائلة أن أصل الملاحم كان أغنيات، قد جعلت جهلاً آخر يشعر بالطريقة التراكمية في تأليف الملاحم، وأتاحت لنا فهم التركيب الاجتماعي للملاحم بفضل تركيزها للاهتمام على أغاني الحرب والمسابقات الأرستقراطية البطولية، بوصفها مصدراً لهذه الملاحم. وأخيراً فإن النظرية القائلة بأن رجال الدين والشعراء الجوالين قد أسهموا في ظهور هذه الملاحم، قد ألقت ضوءاً جديداً على العنصر الشعبي في الرومانتيكي، وعلى العنصر المستمد من رجال الكنيسة والملءاء، في هذا النوع من أنواع الأدب. وبعد أن ظهرت كل هذه التفسيرات معاً، أصبح من الممكن - لأول مرة - الوصول إلى فهم يمكن أن ينظر إلى الملاحم في ضوءه على أنها نوع من "الشعر الوراثة"^(١)، يحتل موقعاً وسطاً بين الشعر الفني، بما يتسم به من حرية الحركة، وبين الشعر الشعبي، بما فيه من روابط قوية بالتراث.

(١) H. Schneider, op. cit., p. 26.

الفصل السادس

تنظيم الإنتاج في الأديرة

لم يعد البلاط، بعد عهد شارلمان، هو المركز الثقافي والعقلي للإمبراطورية. بل إن الدراسات والفنون والآداب أصبحت الآن مركزة في الأديرة، وأصبحت أهم الأعمال العقلية تتم في مكنتها، وقاعات الكتابة بها، "وورشها" الفنية. فالفن في الغرب المسيحي يدين بأول عصر ذهبي له لثراء الأديرة ونشاطها. وأدى ازدياد عدد المراكز الثقافية. الذي نجم عن تطور الأديرة ونموها، إلى ازدياد تنوع النشاط الفني وتمايزه. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننظر إلى هذه الأديرة على أنها منعزلة تماماً بعضها عن البعض: إذ كان بينها جميعاً ارتباط متبادل وإن لم يكن ارتباطاً شديد الوثوق. نجم عن اشتراكها كلها في الاعتماد على روما، وشيوع تأثير الرهبان الأيرلنديين والأنجلو سكسونيين فيها، كما نجم فيما بعد عن تأثير الطوائف الإصلاحية "reformatist". وكان "بيدييه" قد نبه من قبل إلى نقاط اتصال الأديرة بالعالم العلماني، وإلى وظيفتها بالنسبة إلى أوجه النشاط المتعلقة بالحج، ودورها بوصفها مراكز التقاء للحجاج والتجار والشعراء الجوالين. ومع ذلك فإن الأديرة، على الرغم من اتصالاتها الخارجية هذه، ظلت وحدات مكتفية أساساً بذاتها، ومركزة حول ذاتها، تتمسك بتقاليدها بمزيد من الصرامة، ولدة أطول، مما كان يتمسك بها أي بلاط متقلب سابق أو أي مجتمع بورجوازي لاحق.

وكان نظام الرهبان البندكتيين قد فرض العمل اليدوي، فضلاً عن العقلي، بل أنه علق أهمية أعظم على الحرف اليدوية. وكانت مقاطعات الأديرة. شأنها شأن الإقطاعيات الزراعية الكبيرة، تسعى إلى أن تحقق لنفسها الاستقلال الاقتصادي بقدر الإمكان. وإلى إنتاج كل ضرورات الحياة في أرضها الخاصة.

(١) Ch. H. Haskins : The Renaissance of the 12 th Cent., 1927, p. 33 .

ولقد كان عمل الرهبان يشتمل على الفلاحة فى الحقول والبساتين، وعلى الحرف اليدوية فى عمومها. وصحيح أن أشق الأعمال المادية كانت، منذ البداية، هى تلك التى يقوم بها الفلاحون الأحرار والمستعبدون الملحقون بالأديرة، ثم أصبح يقوم بها، إلى جانبهم، الإخوان العلمانيون، ولكن معظم الحرف اليدوية، ولاسيما فى الفترة الأولى، كانت تتم على أيدى الرهبان أنفسهم. وكان تنظيم الأديرة لأعمال الصنائع اليدوية هو بعينه العامل الذى جعل لها أعمق الأثر فى تطور الفن والثقافة فى العصور الوسطى. فإلى حركة الرهبنة يرجع الفضل فى سهر عمليات الإنتاج الفنى فى إطار "ورش" فنية تتميز بالتنظيم المحكم، وتعمل وفقاً لنوع سليم من تقسيم العمل، وفى اشتراك أفراد الطبقة العليا فى هذا العمل. فمن المعروف أن الأرستقراطيين كانوا أغلبية فى أديرة العصور الوسيطة الأولى، بل أن بعض الأديرة كادت فى واقع الأمر أن تكون وفقاً عليهم^(١). وهكذا فإن أناساً كان من الجائز أن يعضوا حياتهم كلها دون أن يمسوا فرشاة الرسم المخموسة فى الطلاء، أو الأزميل أو المحارة، أصبح لهم اتصال مباشر بالفنون والحرف. صحيح أن احتقار العمل اليدوى ظل منتشرًا حتى فى العصور الوسطى، وظلت فكرة القوة مرتبطة بفكرة الحياة الخاملة، غير أن من الواضح الجلى أن الحياة النشطة العاملة أصبحت لها الآن قيمة أكثر إيجابية، إلى جانب حياة المالك الغنى، التى ترتبط بفرار لا حد له - وهو أمر يختلف عما كانت عليه الحال فى العصر الكلاسيكى القديم - وكانت شعبية حياة الأديرة من عوامل ظهور هذه العلاقة الجديدة بالعمل. ولقد ظلت روح التنظيم المرتبط بالأديرة باقية حتى فى التفهيم البورجوازى للعمل فى العصور الوسطى المتأخرة، كما ظهر مثلاً فى تنظيمات الطوائف المهنية. ومع ذلك فمن الواجب ألا ننسى أن العمل ظل يعد فى الأديرة - فى أحد جوانبه - ضرباً من العقاب والتكفير^(٢)، وأن القديس توما نفسه كان لا يزال يتحدث عن "الصناع المنحطين" viles artifices (Comm in Polit. 3.1.4). وعلى ذلك فلا يمكن القول أن ذلك العصر كان قد وصل بعد إلى اعتبار العمل تسامياً بالحياة.

■ Aloys Schulte : Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter, 1910.

① Ernst Troeltsch : Die Soziallehren der christl. Kirchen und Gruppen, 1912, p. 118 - G. Grupp, op. cit., I, p. 109.

لقد تعلمت أوروبا الغربية لأول مرة من الرهبان كيف تعمل بطريقة منهجية منظمة، فإليهم يرجع الفضل الأكبر في ظهور صناعة العصور الوسطى. أما الصناع المحترفون. الذين كان لا يزال يوجد منهم، بوصفهم ورثة لأصحاب الحرف الرومان القدماء، عدد كاف في المدن^(١)، فظلوا حتى عهد إحياء الاقتصاد الحضري يعملون في حدود ضيقة جداً، ولم يسهموا في تقدم الأساليب الفنية الصناعية إلا بالقليل. ولا جدال في أنه كان هناك حرفيون متخصصون ضمن المشتغلين في القصور الملكية، وكذلك في المقاطعات الزراعية الكبيرة، التي كان العمل بالسخرة، ودون أجر، يمارس فيها، غير أن هؤلاء كانوا يعدون جزءاً من المشتغلين في البيت المالك، أو من الموظفين لدى العائلات الكبيرة، وكان عملهم لا يزال يتخذ طابع العمل المنزلي البحت، الذي يحكمه العرف أكثر مما تحكمه الاعتبارات العملية. ولقد كانت الأديرة هي التي حققت، لأول مرة، الانفصال بين الحرف اليدوية وبين البيئة المنزلية. ففي الأديرة كان الزمان يحسب بدقة، وكان اليوم يقسم تقسيمًا منظمًا، وكان انقضاء الساعات يقاس ويعلن بدق جرس^(٢). وأصبح مبدأ تقسيم العمل أساس الإنتاج. يطبق في داخل الدبر الواحد، بل كان يطبق إلى حد ما فيما بين الأديرة المختلفة.

ولم تكن الفنون التطبيقية تلقى رعاية، خارج الأديرة، إلا في الضياع الملكية وأكبر المقاطعات الزراعية، وحتى في هذه المجالات لم تكن تتخذ إلا أبسط الصور. أما بالنسبة إلى الأديرة فكان هذا الميدان بعينه هو مجال امتيازها. فمن أقدم أسباب الشهرة لدى الأديرة، نسخ المخطوطات وإيضاحها بالصور^(٣). وقد عملت معظم الأديرة البندكتينية على إنشاء مكتبات وقاعات للكتابة، مجارة منها للتقليد الذي بدأه كاسهودورس في فيفاروم Vivarium. وكان الكتاب ومصورو الكتب في مدن "تور" Tours، وفلوري Fleury، وكوربي Corbie وتريف Treves، وكولوني

(١) A. Dopsch : Die wirtsch. U. soz. Grundl., II, p. 427.

(٢) Lewis Mumford : Technics and Civilization, 1934, p. 11 - CF. Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus, II, 1, 1924, 6th edit., p. 127 - Heinr. Sieveking : Wirtschaftsgesch., II, 1921, p. 98.

(٣) فيما يتعلق بالجزء الآتي، قارن :

J.W. Thompson : The Medieval Library, 1939, pp. 594 - 9, 612.

Cologne وراتسبون Ratisbon وريشناو Reichenau وسانت أولبانز St. Albans وونشستر Winchester مشهورين حتى منذ أوائل العصور الوسطى. وكانت قاعات الكتابة في المؤسسات البندكتينية حجرات مشتركة واسعة، بينما كانت في مؤسسات الطوائف الأخرى - كالسترسية Cistercians^(١) والكارثوسية^(٢) Carthusians مثلاً - صوامع صغيرة. ولا بد أن مؤسسات العمل الواسعة النطاق والمؤسسات الفردية الصغيرة كانت توجد جنباً إلى جنب. وفضلاً عن ذلك يبدو أنه حدث مزيد من التقسيم الفرعي لأعمال الناسخين والمصورين. فإلى جانب المصورين miniatores، حدث تمييز بين الصانع البارعين في تحسين الخطوط antiquary والمساعدين Scriptorum ورسامي الحروف rubricatores. وكان المساعدون بدورهم، إلى جانب الرهبان، يستخدمون كتبة لقاء أجر - هم أشخاص علمانيون كانوا يعملون بعض الوقت في بيوتهم وبعضه الآخر في الأديرة. وإلى جانب تصوير الكتب، وهو الفن الذي تميزت به الأديرة بحق، كان الرهبان يعملون أيضاً في العمارة والنحت التصوير، ويشتغلون بالحداثة وأعمال الدهان، ويمارسون نسج الحرير والسجاد، وقد أسسوا مسابك لصنع الأجراس وورشاً لتجليد الكتب وللصناعات الخزفية، ومصانع للزجاج. وتحولت بعض الأديرة إلى مراكز حقيقية للصناعة. فبينما كانت "كوربي Corbie"^(٣) لا تضم في البداية إلا أربع ورش رئيسية يعمل فيها حوالى تسعة وعشرين عاملاً، فأننا نجد منذ القرن التاسع في سان ريكويه St. Riquier صغوراً كاملة من الشوارع مثلثة بورش صانعي الدروع والسروجية وتجليد الكتب والأحذية، إلخ، متجمعة تبعاً لنوع الحرفة ذاتها^(٤).

(١) طائفة تأسست عام ١٠٩٨ في بلدة "سيتو Citeaux"، وكانت تدعو إلى مراعاة تعاليم القديس بندكت، وازدهرت بوجه خاص على يد القديس برنار في القرن الثاني عشر، وكان أعضاؤها يعرفون باسم الرهبان البيض.

(٢) طائفة من الرهبان أسسها القديس برونو عام ١٠٨٦، وكان نظامها يقوم على الانعزال بين كل جماعة صغيرة من أفرادها في صوامع مستقلة، ولا يتلاقى الجميع إلا في أولات محدودة خلال الأسبوع. (المترجم)

(٣) بلدة فرنسية في إقليم السوم.

(٤) (المترجم)

(٥) F. Bissonade : Le Travail dans l'Europe chrét. Au moyen - âge, 1921, p. 129.

ولم يكن الرهبان يقومون إلا بجزء من العمل اليدوى، بينما يكرسون المزيد من جهودهم من أجل تنظيم العمل، وذلك فى الميادين المختلفة للإنتاج، وليس فقط فى ميدان الزراعة، التى تقتضى جهداً جسدياً شاقاً، والتى أدى تزايد ثروة الرهبان إلى اشتغالهم بها بوصفهم ملاكاً ونظاراً للزراعة أكثر من اشتغالهم فى أعمالها اليدوية. بل أن عملهم فى نسخ المخطوطات كان أقل مما يفترض عادة، وإذا حكمنا على الأمر من الزيادة فى عدد المكتبات، فلا يمكن أن يكون جميع الرهبان فى دير ما قد قضا أكثر من جزء من خمسين جزءاً من ساعات عملهم فى نسخ المخطوطات. وفى الأقسام التى تقتضى مزيداً من الجهد الجسمى - ولأسيما حرفة البناء - كان الإخوان العلمانيون والعمال الخارجيون يستخدمون بأعداد كبيرة، وإن لم يكن ذلك ينطبق على الفنون الصغرى. ومع ذلك، فنظراً إلى الطلب الدائم للكنائس والقصور الملكية على هذه المنتجات الحرفية، فمن الممكن أن نفترض أن الأديرة كانت دائماً مستعدة لتشغيل عمال وفنانين أكفاء فى هذا الميدان من ميادين عملها بدوره. ذلك لأنه كان هناك أيضاً منذ البداية، إلى جانب الرهبان والعمال الأحرار أو العمال الذين ارتبط عملهم بالضيعة ذاتها، عمال يدويون وفنانون يكونون سوقاً حرة - وإن تكن صغيرة - للعمل. وكان هؤلاء هم صبيان العمال المتنقلون الذين كانوا تارة يجدون عملاً فى الأديرة، وتارة أخرى فى قصور الأساقفة و"دوار" الضيعة، والذين توجد شواهد تدل على أنهم كانوا يشتغلون بانتظام لدى الرهبان. مثال ذلك أن هناك سجلات تثبت أن دير سان جال St. Gall ودير سان أميران St. Emmeran فى راتسبون كان يستعين بعمل كثير من هؤلاء العمال المتنقلين فى صنع صناديق النذور. وكان من الشائع استخدام المعمارين والبنائين والنجارين وعمال المادن من الأماكن البعيدة والقريبة، ولأسيما من بيزنطة وإيطاليا، للاستعانة بهم فى بناء الكنائس الكبيرة^(١). ومن جهة أخرى، فإذا صحت المعلومات التى تقال عن وجود "عمليات سرية" كانت الأديرة تحرص على كتمانها، فلا بد أن استخدام هؤلاء العمال الغرباء كان محوطاً بالصعوبات فى بعض الحالات. وعلى أية حال، فسواء كانت هذه الأسرار موجودة أم لا، فإن ورش الأديرة لم تكن تقصر اهتمامها على إنتاج السلع. بل كانت فى كثير من الأحيان تقوم بأبحاث تكنولوجية. وفى نهاية القرن الحادى

(١) Jos. Kulischer : Allg. Wirtschaftsgesch., I, 1928, p. 45.

عشر، كان في استطاعة الراهب البندكتي ثيوفيلوس Theophilus، في مؤلفه "ثبت بمختلف الفنون Schedula diversarum atrium"، أن يصف سلسلة كاملة من الاختراعات التي أنجزت في الأديرة، كإنتاج الزجاج وحرق الأصباغ الزجاجية لطلاء النوافذ ومزج ألوان الزيت، إلخ^(١).

كذلك كان العمال والفنانون المتنقلون يتلقون في معظم الأحيان تدريباً في ورش الأديرة، التي كانت في الوقت ذاته "مدارس للفنون والصنائع" في ذلك العصر، وكانت تهدي اهتماماً خاصاً بتدريب صغار الصناع والفنانين^(٢). ففي كثير من الأديرة - مثل دير فولدا fulda وهدسهيم Hildesheim مثلاً - أنشئت ورش للحرف كان الغرض الأساسي منها هو التعليم، وكانت تقوم تباركاً بتزويد الأديرة والكاتدرائيات، فضلاً عن الضياع الخارجة عن نطاق الكنيسة، بمن تحتاج إليهم من صغار الصناع والفنانين^(٣). وقد بلغ دير زولينهاك Solignac، الذي أسسه سان اليجيوس St. Eligius، أشهر صانع في القرن السابع، مستوى رفيعاً بوجه خاص في عمله التعليمي. وهناك شخصية كبيرة أخرى في الكنيسة، يقال أن صاحبها أسدى خدمة جليلة للفن بوصفه معلماً، هي شخصية الأسقف برنفارد Bernward، راعي العمارة الكبير، الذي اهتم بصناعة سبك النحاس، وصنع الأبواب البرونزية لكاتدرائية هلدسهيم. وهناك فنانون آخرون من رجال الدين، كانت لهم في الكنيسة مرتبة أقل، ولا نعرف عنهم في كثير من الأحيان إلا أسمائهم، دون أن نعلم شيئاً عن الدور الذي قاموا به في فن العصر الوسيط وصحيح أن ما عرف، في حالة الراهب توتيلو Tuotilo، قد حفظ في أسطورة كاملة، ولكن هذه الأسطورة - كما أشار البعض - ليست إلا تجسيداً لأوجه النشاط الفني التي قام بها القديس جال، وما هي إلا مقابل ظهر في المصور الوسطى لأسطورة دايدالوس اليونانية^(٤).

ولقد أسهمت الأديرة بدور عظيم الأهمية في تقدم عمارة الكنائس. ذلك لأن هذا النوع من العمارة ظل، حتى فترة نمو المدن وظهور ورش الكاتدرائيات الوسيطة،

(١) Ibid., pp. 70 - 1.

(٢) Viollet - le - Due : Dictionnaire raisonné, I, 1865, p. 128. 2nd edit., p. 571.

(٣) K. Th. V. Inama - Sternegg : Deutsche Wirtschaftsgesch., I, 1909.

(٤) Julius V. Schlosser : Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendiaendischn Mittelalters, 1896, p. XIX.

مركزاً كله تقريباً في أيدي رجال الدين. على الرغم من أن الرهبان أنفسهم لم يكونوا يقومون إلا بجزء فقط من الأعمال الفنية والحرفية المستخدمة في بناء الكنائس. غير أن مديري معظم أعمال البناء، وضمنها أهم هذه الأعمال، كانوا من رجال الدين. وإن كان يبدو أن دورهم كان أقرب إلى الملاحظين منه إلى المهندسين المعماريين^(١). ولنلاحظ أن أعمال البناء في الأديرة المنفردة كانت متقطعة غير منتظمة، مما لم يكن يسمح للرهبان، المقهدين بمؤسسات محددة، بأن يتخذوا من العمارة مهنة يتفرون لها. والأرجح أن الشخص العلماني، الذي لا يتقيد بمكان محدد، والذي تتسم حياته بالمرونة، هو وحده الذي كان يستطيع أن يفعل ذلك. ولكننا نستطيع أن نلاحظ استثناءات لهذه القاعدة بطبيعة الحال : فنحن نعلم مثلاً أن الراهب هيلوارد Hilduard كان هو المشرف على تنفيذ كنيسة دير سان بار Saint-Pare في شارتر. كما نعلم أن القديس برنار، من كليرفو Clairveaux، قد وضع أحد أفراد طائفته. وهو المهندس آشار Achard، تحت تصرف أديرة أخرى، وأن ابن عمير Isembert المشرف على تنفيذ كاتدرائية "سانت سانت" "Saintes"، قد شيد جسوراً في لاروشل وإنجلترا فضلاً عن "سانت" ذاتها^(٢). ومع ذلك، فمهما كان عدد الحالات المماثلة، فإن الفنون الصغرى التي كانت تقتضي مجهوداً جسيماً أقل، كانت أقرب إلى روح العمل العادي في الأديرة من الأشكال الضخمة للفن.

وترجع المبالغة في تقدير أهمية الدور الذي قامت به الأديرة في الفن إلى العصر الرومانتيكي، وهي تؤلف جزءاً من أسطورة العصور الوسطى، التي مازال استمرارها يحول بيننا اليوم، في كثير من الأحيان، بين اتخاذ موقف منزه إزاء الوقائع التاريخية. فقد صبغت نشأة الكنائس الكبرى في العصر الوسيط بصيغة رومانتيكية مشابهة لتلك التي صبغت بها نشأة الملاحم البطولية. وطبق على الكنائس مبدأ النمو العضوي، الذي هو أشبه بنمو النبات، والذي سبق تأكيده في حالة الشعر الشعبي. مما ترتب عليه نفى وجود كل تخطيط محدد وكل اتجاه متسق. وأنكر أصحاب النزعة الرومانتيكية وجود مهندس معماري يمكن أن تعزى إليه هذه

(١) Wilhelm Voege : Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, 1894, p. 289.

(٢) Recueil de texts relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge, XII – XIII siècles. Publ. Par V. Mortet p. Deschamps, 1929, p. XXX.

الأبنية، على نفس النحو الذى أنكروا عليه وجود الشاعر الفرد فى تأليف الملاحم، وبعبارة أخرى فقد كان الهدف هو أن يعزى الدور الحاسم فى الفنون، لا إلى الفنان الخبير المدقق، وإنما إلى الصانع، الذى لم يكن يؤدى عمله بتفكير واع^١ بل كان يلتزم فيه التراث فحسب. كذلك كان الجهل بأسماء الفنانين جزءاً من الأسطورة الرومانتيكية للمصور الوسطى. فقد كانت للحركة الرومانتيكية علاقة مزدوجة الدلالة بالنسبة إلى النزعة الفردية الحديثة، أدت بها إلى تصوير النشاط الخلاق الصادر عن فنان مجهول بأنه مظهر من مظاهر العظمة، وأبدت عطفًا خاصًا على صورة الراهب المجهول الذى يبدع عمله تمجيداً لله فحسب، ويختفى على الدوام فى ظلمات صومعته، ولا يفهم شخصيته الخاصة على أى نحو. ولكن من سوء حظ هذه النظرية الرومانتيكية أنه فى الحالات التى حفظت لنا فيها أسماء الفنانين منذ العصور الوسطى، كانت هذه فى كل الأحوال تقريباً أسماء لرهبان، كما أن تسمية الفنانين توقفت فى نفس اللحظة التى انتقل فيها النشاط الفنى من أبدي رجال الدين إلى أبدي أشخاص علمانيين. وهذا أمر لا يصعب تفسيره: فقد كانت السلطات الدينية هى التى تقر إن كان اسم الفنان يظهر أو لا يظهر على العمل الفنى الكنسى، وكان من الطبيعى أن تنسب الفضل الأكبر للزملاء من رجال الدين. ولكن جامعى السجلات التاريخية أنفسهم، الذين اعتادوا تسجيل هذه الأسماء، وكانوا هم أنفسهم ينتمون إلى فئة الرهبان وحدها، لم يكونوا يهتمون بالحديث عن فنان بعينه إلا فى الحالات التى يكون فيها راهباً مثلهم. ولقد كان اختفاء الطابع الشخصى من العمل الفنى وعدم ظهور الفنان، أمراً مؤكداً فى ذلك العصر، على خلاف العصر الكلاسيكى القديم وعصر النهضة الأوروبية. إذ أنه حتى فى الحالات التى كان يذكر فيها اسم الفنان، وكان الفنان يمبر فيها عن طموح شخصى فى عمله، ظلت فكرة الخصوصية الفردية غريبة عنه وعن معاصريه. ومع ذلك كله فإن من المبالغة الرومانتيكية أن نتحدث عن وجود طابع أساسى لا شخصى فى الفن الوسطى. ففى صور المنمنمات، وفى كل مرحلة من مراحل تطورها، نجد أمثلة لا حصر لها لأعمال وقع عليها أصحابها^(٢). وفيما يتعلق بالآثار المعمارية للمصور الوسطى، أمكن التحقق من أسماء حوالى خمسة وعشرين ألف فنان، وذلك على الرغم من العدد الكبير من الأعمال التى

(١) F. de Mély : Les Primitifs et leurs signatures, 1913.

هدمت، والوثائق التي فقدت^(١). ومع ذلك، فلا ينبغي أن ننسى أنه في كثير من الأحيان كان فيها لفظ fecit (أى صنع) يضاف إلى اسم منقوش على عمل فني، في العصور الوسطى، كان المقصود هو الشخص الذي أمر بصنع العمل، لا الفنان الذي صنعه، بحيث أن الأساقفة ورؤساء الأديرة وغيرهم من كبار رجال الدين الذين كانت المباني تنسب إليهم على هذا النحو، كانوا في معظم الأحيان مجرد "رؤساء للجنة البناء"، ولم يكونوا هم المهندسون المعماريون الفعليون أو الشرفون على عمليات البناء^(٢).

وأما كان الدور الذي قام به رجال الدين في بناء كنائسهم، ومهما كان تقسيم العمل بين الرهبان والأشخاص العلمانيين، فلا بد أنه كان هناك، في موضع معين، حد لتقسيم الأعمال. فمن الجائز أن مجالس الكاتدرائيات ولجان البناء في الأديرة كانت تتخذ قرارات جماعية نهائية بشأن تصميمات المباني، ومن الجائز أن المشكلات الفنية، في مجموعها، كانت تحل عن طريق مشاورات متبادلة تتم داخل هيئة جماعية، فغير أن الخطوات الفردية في العملية الخلاقة لا يمكن إلا أن تكون قد اتخذت بواسطة فنانين أفراد يستهدفون عن وعي غايات خاصة بهم. فمن غير المعقول أن يكون بناء معبد مثل كنيسة العصور الوسطى قد ظهر كالأغنية الشعبية، التي يبدأ خلقها - أول الأمر - في ذهن فرد واحد مجهول، وإن كانت على خلاف المبني، تخمو دون خطة بإضافات دائمة من الخارج. والواقع أن ما هو رومانتيكي ولا يمكن التحقق منه علمياً، ليس هو الفكرة القائلة أن العمل الفني هو خلق تنقاسه شخصيات متعددة، إذ أن عمل الفنان الواحد ذاته يتألف من عناصر تسهم بها ملكات عقلية متعددة، لها استقلالها الذاتي الجزئي، وكثيراً ما يكون اتحادها عملاً متأخراً وخارجياً خالصاً. ولكن الفكرة القائلة أن العمل الفني هو بأكمله، وعلى نحو مطلق، من خلق جماعية، ولا يحتاج إلى خطة موحدة مرسومة، مهما كان من خضوعها للتعديل، هي التي تتصف بالسذاجة والرومانتيكية.

(١) F. de Mély : "Nos vieilles cathedrales et leurs maîtres d'oeuvre, Revue Archéologique, 1920, XI, p. 291, 1921, XII, p. 95.

(٢) Martin S. Briggs : The Architect in History, 1927, p. 55.

الفصل السابع عصر الإقطاع والأسلوب الرومانسكى

كان الفن الرومانسكى^(١) فناً للأديرة، ولكنه كان فى الوقت ذاته فناً لطبقة أرستقراطية. وكان اجتماع هاتين الصفتين هو أوضح مظهر لمدى قوة التضامن بين رجال الدين والنبلاء العلمانيين. فقد كانت أهم وظائف الكنيسة فى العصور الوسطى، شأنها شأن مناصب كبار الكهنة فى روما القديمة، تحفظ لأفراد الطبقة الأرستقراطية^(٢)، ومع ذلك فلم يكن ما يربط رؤساء الأديرة والأساقفة بنظام الإقطاع هو عراققة نسبهم فحسب، بل كانوا يرتبطون به بحكم مصالحهم الاقتصادية والسياسية أيضاً. فقد كانوا يدينون بممتلكاتهم وسلطتهم لنفس النظام الاجتماعى الذى كانت ترجع إليه امتيازات طبقة النبلاء العلمانية. وكان هناك تحالف مبنى على الثقة بين الطبقتين الأرستقراطيتين، وإن لم يكن ذلك على الدوام تحالفاً صريحاً. وكانت طوائف الرهبان، التى كان فى متناول أيدي رؤسائها ثروات هائلة وحشود من الأنباغ، والتى ظهر من بين صفوفها أقوى البابوات، وأقوى المستشارين نفوذاً، وأخطر منافسى الأباطرة - كانت هذه الطوائف حريصة على الاحتزال المترفع عن الجماهير بقدر ما كان السادة العلمانيون حريصين عليه. وقد حدث أول تغير فى نظرتهم المتعالية إلى عامة الناس نتيجة لحركة الإصلاح الزاهد التى بدأت فى كلوانى Cluny، ولكن لا يمكن القول أن ذلك أحدث تحولاً نحو موقف أكثر ديمقراطية إلا

^(١) المقصود بالأسلوب الرومانسكى، أسلوب فى الفن، وخاصة فى العمارة، ساد معظم البلاد الأوروبية بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة، ولبل ظهور الفن القوطى، وليس المقصود بهذا اللفظ أن ينطبق على البلاد التى كانت خاضعة من قبل للحكم الرومانى، وإنما المقصود منه تلك البلدان الأوروبية التى كانت تابعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية، فى مقابل الأسلوب البيزنطى الذى ساد البلاد التابعة للكنيسة الأرثوذكسية أو اليونانية.

(المترجم)

(١) A. Schulte , op. cit., p. 221 .

بعد تأسيس طوائف المستجدين mendicant . والواقع أن الأديرة، في موقعها الذي يتوسط ضياعها الشاسعة، والذي يطل على منحدرات الجبال، ويصل الناظر منه إلى مسافات بعيدة في الريف - هذه الأديرة، بجدرانها الشاهقة الشديدة الانحدار، الشبيهة بجدران الحصون، كانت مناطق لا تقل في ترفها ومناعتها عن حصون الأمراء والبارونات وقلاعهم. فليس من المستغرب على الإطلاق، والحال هذه، أن يكون الفن الناتج في هذه الأديرة متمشياً في الوقت ذاته مع طبيعة الطبقة الأرستقراطية الدنيوية ونظرتها العامة إلى الحياة.

ولقد أصبحت الطبقة الأرستقراطية، التي تطورت من جيش الفرنجة ومن طبقة الموظفين الرسميين هندهم، والتي اكتمل طابعها الإقطاعي في نهاية القرن التاسع، أصبحت هذه الطبقة الآن على رأس المجتمع، وصارت هي صاحبة السلطة العليا الحقيقية. ونشأت من طبقة النبلاء السابقة، والمبنية على الخدمة العسكرية، طبقة نبلاء وراثية قوية، فخورة، متمردة، نسيبت منذ عهد بعيد أنها سليلات طبقة مهنية محترفة، وأصبحت تتخيل أن امتيازاتها كانت موجودة منذ الأزل. وقد انقلبت العلاقة بين الملوك وبين هذه الطبقة الأرستقراطية رأساً على عقب بمعنى الوقت. ففي الأصل كان التاج وراثياً، وكان في استطاعة الحاكم أن يختار مستشاريه ومعاونيه كما يشاء، أما الآن فقد أصبحت امتيازات الطبقة الأرستقراطية وراثية، وأصبح الملك منتخباً^(١). ولقد كانت الدول الجرمانية الرومانية في العصور الوسطى المتقدمة تواجه صعوبات ظهرت واضحة حتى منذ أواخر العصر الكلاسيكي، الذي بذلت فيه محاولة للتغلب على هذه الصعوبات بواسطة نظم كنظام المستوطنات colonate، واستحداث نظام الضرائب العينية، وجعل ملاك الأرض مسئولين عن دخل الدولة - أي عن طريق نظام شبيه بنظام الإقطاع في العصور الوسطى. فمُنذ العصر الروماني المتأخر عرفت صعوبات مثل نقص الأموال الكافية للاحتفاظ بجهاز إداري كفء وجيش مناسب، والدفاع عن الأقاليم النائية ضد خطر الغزو، ثم ظهرت صعوبات جديدة في العصور الوسطى، نتيجة للافتقار إلى الموظفين المدربين، وزيادة

(١) Heinrich. V. Eichen : Gesch. U. System der mittelaterl. Weltansch. 1887, p.224.

خطر الهجمات المعادية واستمراره، وضرورة إدخال نظام الفرسان المسلحين بالدروع - وذلك لمحاربة العرب قبل كل شيء - وهو إصلاح كان يفرض على الدولة أعباء ثقيلة، نظراً إلى ضخامة نفقات المعدات ولطول فترة التدريب اللازم نسبياً. وكان الإقطاع هو النظام الذى حاول به القرن التاسع أن يتغلب على هذه الصعوبات، ولاسيما تلك التى أثارها إيجاد جيش من الفرسان المزودين بدروع قوية. فلما كانت الدولة لا تستطيع أن تقدم مكافآت نقدية إلى المشتغلين بالخدمة العسكرية، فإنها كانت تكافئهم بمنحهم أراضي للتملك، واعفاءات وحقوقاً للسيادة، وكذلك - بوجه خاص - عن طريق تطبيق نظام ضرائبى خاص عليهم، ومنحهم امتيازات قانونية، وكانت هذه الأخيرة هى أساس النظام الجديد. ولقد كانت الهبات - أى منح الأراضي التى كانت تقدم من آن لآخر من الضعاع الملكية لقاء خدمات أدبت، أو منح حق الانتفاع من مساحة من الأرض تساوى المال الذى ينبغي دفعه لقاء القيام بوظيفة ثابتة وأداء الخدمات العسكرية - كانت هذه الهبات موجودة من قبل فى العصر الميروفينجى. ولكن ما استجد هو الطابع الإقطاعى للمنح، وتبعية الأشخاص المستغلين، أو بعبارة أخرى، العلاقة التعاقدية وارتباط الولاء، ونظام الخدمة المتبادلة والالتزام، ومبدأ الإخلاص المتبادل والولاء الشخصى، الذى أصبح الآن محل محل نظام الـ *subordination* القديم. ففى القرن التاسع أصبحت الحيازة الإقطاعية، التى كانت فى البداية مجرد حق انتفاع ممنوح لفترة محددة، ملكية وراثية.

ولقد كان إنشاء نظام الفروسية الإقطاعية، المرتبط بملكية وراثية، واتخاذها أساساً لعلاقة الخدمة العسكرية، واحداً من أكثر التجديدات العسكرية التى استحدثت فى تاريخ أوروبا الغربية ثورية: فمن طريقه تحولت أداة الحكومة المركزية إلى قوة فى الدولة لا تكاد تكون لها حدود، وانتهى عهد الملكية المطلقة فى العصور الوسطى. فمنذ ذلك العصر، لم يعد للملك من القوة إلا ما يدين له به المواطنون على أساس ضياعه الخاصة، ولم يعد له من السلطة إلا ذلك القدر الذى كان سيتمتع به حتى لو كان يدير ممتلكاته بوصفها مجرد ضيعته فحسب. فلم تعد هناك، فى العصر التالى مباشرة، أية دولة بالمعنى الذى نعرفه، أو أية إدارة متجانسة، ولم يعد هناك

تضامن قومي أو التزامات قانونية شاملة^(١). وما الدولة الإقطاعية إلا هرم اجتماعي توجد في قمته نقطة مجردة. فالملك يشن الحروب ولكنه لا يحكم، وملاك الأرض الكبار يحكمون، لا بوصفهم موظفين ومرتزة وندماء وانتهازيين ومنستغنين وممنوحين، وإنما بوصفهم سادة إقليميين مستقلين، لا تهني امتيازاتهم على سلطة رسمية مستمدة من الحاكم بوصفه مصدرًا للقانون، وإنما تبني فقط على قوتهم الشخصية الفعلية المباشرة. فهم يكونون طبقة من السادة تطلب لنفسها بكل حقوق الحكومة، وبالجهاز الإداري بأكمله، وبكل المراكز الهامة في الجيش، وجميع المناصب العليا في الكنيسة، وبذلك أصبح لها في الدولة تأثير ربما لم يكن لأية طبقة اجتماعية من قبلها. فحتى الأرستقراطية اليونانية في أوج ازدهارها كانت تحقق لأعضائها حرية شخصية تقل عن تلك التي اضطرت الملكية الضعيفة في العصور الوسطى المتقدمة إلى منحها للسادة الإقطاعيين. ولقد وصفت القرون التي سادت فيها هذه الطبقة الأرستقراطية بأنها هي العصر الأرستقراطي الحقيقي في التاريخ الأوروبي^(٢)، وبالفعل لم يحدث في أية مرحلة أخرى من مراحل تطور أوروبا الغربية أن كانت مظاهر الثقافة معتمدة إلى هذا الحد على فلسفة طبقة واحدة، ضئيلة نسبياً في العدد، وعلى مثلها العليا الاجتماعية وسياساتها الاقتصادية.

وإن ، ففي فترة العصور الوسطى المتقدمة، التي كانت تفتقر إلى الأموال النقدية وإلى التجارة، والتي كانت ملكية الأرض فيها هي المصدر الوحيد للدخل والشكل الوحيد للثروة، كان نظام الإقطاع هو الحل الجاهز للمشكلات الناجمة عن إدارة البلاد والدفاع عنها. وبذلك اكتمل اصطلاح الثقافة بالصيغة الريفية، الذي كان قد بدأ بالفعل في أواخر العصر الكلاسيكي: فالالاقتصاد أصبح كله زراعياً، والحياة أصبحت ريفية تماماً. وفقدت المدن قدرتها على الجذب، وأصبحت حياة الأغلبية الساحقة من السكان مقتصرة على أماكن استيطان صغيرة، متفرقة، منعزلة. وانعدمت في المدن مظاهر الحياة الاجتماعية، والتجارية، والاتصال، واتخذت الحياة أشكالاً أبسط، وأكثر تقييداً بالظروف المحلية. وأصبحت الضيقة هي الوحدة الاقتصادية

(١) E. Troeltch : Soziallehren, p. 242 .

(٢) Johannes Buehler : Die Kultur des Mittelalters, 1931, p. 95 .

والاجتماعية التي ينظم على أساسها كل شيء، ونسى الناس كيف يتحركون في دوائر أوسع، وكيف يفكرون من خلال مفاهيم أشمل. ولما كان هناك افتقار شديد إلى المال، وطرق المواصلات، والمدن الكبيرة، والأسواق، فقد اضطر الناس إلى أن يستقلوا بأنفسهم عن العالم الخارجي، وأن يستغنوا عن اقتناء منتجات الآخرين وبيع منتجاتهم الخاصة. وهكذا نشأ وضع لا يكاد يوجد فيه أي حافز على إنتاج سلع تزيد من حاجات المرء الخاصة. وقد وصف كارل بوخر Karl Buecher هذا النظام بالمعبرة المشهورة : "اقتصاد منزلي مقفل"، وأسماه نظاماً كاملاً من الاكتفاء الذاتي بلا نقد وبلا مقايضة^(١). ولكن معلوماتنا الحالية تدلنا على أن نظريته المتطرفة إلى الموقف لا تتفق كل الاتفاق مع الوقائع، فقد ثبت خطأ الفرض القائل أن الاقتصاد في العصور الوسطى كان اقتصاداً منزلياً مكتفياً بذاته تماماً^(٢)، ومن الممكن تصحيح هذا الخطأ إذا وصفناه بأنه "اقتصاد بلا مخارج" بدلاً من "اقتصاد طبيعي بلا مقايضة"^(٣). غير أن كل ما فعله "بوخر" هو أنه تطرف في التعبير عن وجود اقتصاد قائم على إقطاعيات مستقلة في العصور الوسطى، ومن المؤكد أنه لم يخلط شيئاً من عنده، إذ لا ينكر أحد أنه كان هناك ميل إلى الاكتفاء الذاتي في العصر الإقطاعي. فالقاعدة العامة كانت استهلاك السلع في البيئة المنزلية التي أنتجت فيها، على الرغم من وجود استثناءات متعددة، ومن أن بيع السلع وشراؤها لم يتوقف مطلقاً توقفاً تاماً. والواقع أن التمييز بين الإنتاج من أجل الاستهلاك المنزلي في العصور الوسطى المتقدمة، وإنتاج السلع في الفترة المتأخرة، وهو التمييز الذي سبق أن اقترحه ماركس، هو على أية حال تمييز ضروري، وقد ثبت أن تعبیر "الاقتصاد المنزلي المقفل" لا يكاد يكون من الممكن الاستغناء عنه في وصف النظام الاقتصادي الإقطاعي، بشرط أن ينظر إليه المرء على أنه يمثل "نمطاً مثاليًا"، لا واقعاً مبنياً ملموساً.

(١) Karl Buecher : Die Entstehung der Volkswirtschaft, I, 1919, pp. 92 ff.

(٢) Georg V. Below : probleme der Wirtschaftsgesch., 1920, pp. 178 - 9, 194 ff.

A. Dopsch : Wirtsch. u. soz. Grundl., II, pp. 405 - 6.

(٣) H. Pirenne : Le mouvement écon., p. 13.

ولا جدال في أن أخص الصفات المميزة للاقتصاد في العصور الوسطى المتقدمة، وفي الوقت ذاته، تلك السمة التي كان له بفضلها عمق التأثير في الثقافة العقلية لهذه الفترة، هي الافتقار إلى كل حافز إلى الإنتاج الفائض، واستمرار استخدام الطرق التقليدية، ومراعاة الإيقاع القديم للإنتاج، دون أي اهتمام بالاختراعات التكنولوجية والتحسينات التنظيمية. فهو اقتصاد "مستهلك" تمامًا كما عبر عنه البعض^(١)، لا ينتج إلا بقدر ما يستهلك، ويفتقر إلى كل فكرة عن الربح، وكل إحساس بالحساب والتدبير، وكل فكرة عن الاستخدام المخطط الرشيد للقوى المتوافرة. وكان ثبات القوالب الاجتماعية وجمود الحواجز التي تفصل بين مختلف الطبقات متمسكًا كل التمسك مع اتجاه الاقتصاد إلى التمسك بالقديم وافتقاره إلى كل ترشيد. إذ كان ينظر إلى الطبقات التي يتألف منها المجتمع على أن لها أهميتها الكامنة الخاصة، بل أنها أيضًا أمر قضت به مشيئة الله—أي أنه يكاد يكون من المستحيل على المرء أن يرتفع من طبقة إلى أخرى، بحيث أن أية محاولة لتجاهل الحواجز بين الطبقات كانت تعني الاعتراض على ما أَرَادَهُ اللهُ للبشر. وفي مثل هذا النظام الاجتماعي المتحجر، كان من المستحيل أن تظهر على السطح فكرة التنافس العقلي، وطموح المرء من أجل تنمية فرديته وتأكيدهما، مثلما كان من المستحيل ظهور مبدأ المنافسة الاقتصادية في اقتصاد بلا أسواق، وبلا مكافأة على الإنتاج الزائد، وبلا أمل في الربح. وهكذا سيطرت في مجالات المعرفة والفن والأدب في ذلك العصر نزعة محافظة صارمة، جامدة، متممة، تنظر الروح الاقتصادية المفتقرة إلى المرونة، والتركيب السكوني الجامد للمجتمع. كذلك فإن نفس الجمود الذي يربط الاقتصاد والمجتمع ذاته بالتراث والتقاليد الماضية، يؤخر أيضًا ظهور الفكر الجديد في العلم والمعرفة. ويمرق ألوان التجربة الجديدة في الفن. وهو يؤدي إلى ظهور ذلك الاتجاه إلى التثبيت والترسيخ في تطور الفن الرومانسكي، الذي يحول دون حدوث أي تغير عميق في الأسلوب طوال ما يقرب من قرنين. فكما أن الحياة الاقتصادية كانت تفتقر تمام الافتقار إلى روح العقلية، وإلى فهم الطرق الدقيقة للإنتاج، والقدرة على التفكير من خلال الأعداد، وكما أن الناس، على وجه الإجمال، لم يكن لديهم إحساس

(١) W. Sombart : Der mod. Kapit., I, 1916, 2nd edit., p. 31 .

بالأرقام، وبالتوقيت الدقيق والتقديرات الكمية فى الحياة اليومية، فكذلك كان ذلك العصر يفتر إلى كل مقولات الفكر المبنية على مفاهيم السلطة، والنقد، والريح. وبالاختصار، فهو يفتر إلى تلك الدينامية العقلية التى تشجع عليها فكرة المنافسة. وإذا كانت الحالة الذهنية السابقة على الفردية تتمشى مع الاقتصاد السابق على الرأسمالية والقرشيد، فإن هذا أمر يزداد تفسيره سهولة إذا أدركنا أن الفردية تنطوى فى ذاتها على مبدأ المنافسة.

ولقد كانت فكرة التقدم مجهولة كلية فى الفترة المبكرة من العصور الوسطى. فلم تكن هذه الفترة تفهم قيمة الجديد، وإنما كانت تصبو إلى الاحتفاظ بما هو تقليدى قديم. ولم تكن فكرة التقدم، كما يؤمن بها العلم الحديث، هى وحدها التى كانت غريبة على طريقة التفكير السائدة فى ذلك العصر^(١)، بل إنه فى فهمه للحقائق المألوفة التى تضمنها السلطة، كان أقل اهتماماً بكثير بأصالة التفسير منه بدعم الحقائق ذاتها وتأييدها. فهو لا يرى جدوى، أو معنى، فى إعادة كشف ما ثبت من قبل، وإعادة تشكيل ما تشكل من قبل، وإعادة تفسر الحقيقة. وكان ينظر إلى القيم العليا على أنها بمنأى عن الشك، متضمنة فى صور صحيحة أزلياً، أما الرغبة فى تغييرها لأجل التغيير فهى فى نظره غرور محض. فهدف الحياة هو الوصول إلى الأزلية، لا ممارسة النشاط الذهني لذاته. لقد كان ذلك عصرًا هادئًا، شديد الاستقرار، قوى الإيمان، لم يفقد مطلقاً ثقته بصحة مفاهيمه من الحقيقة والقانون الأخلاقي، لا يعرف خلافات عقلية أو أزمات للضمير، ولا يتوق إلى الجديد أو يفتق بالقديم. وهو على أية حال لا يقدم أى تأييد لمثل هذه الأفكار والمشاعر.

ولما كانت الكنيسة فى العصر الوسيط المتقدم، تتمتع بسلطة الطبقة الحاكمة فى جميع الأمور العقلية، وتعمل على أساس أن لديها تفويضاً منها، فإنها كانت تند فى المهد أية شكوك تنور فى الأذهان حول الصحة المطلقة للأوامر والتعاليم المنبثقة عن الفكرة القائلة أن طبيعة هذا العالم نابعة عن الإرادة الإلهية، وهى الأوامر والتعاليم التى تضمن سلطة النظام القائم. ذلك لأن الثقافة التى كان كل مجال من

(١) J. Buchler, op. cit., pp. 261 - 2.

مجالات الحياة فيها يرتبط بالإيمان ارتباطاً مباشراً، كانت تستتبع حتماً اعتماد كل مظاهر الحياة العقلية للمجتمع، وكل علم وفن لديه، وكل تفكيره وإرادته، على سلطة الكنيسة. ولقد استغلت الكنيسة تلك النظرة الميتافيزيقية اللاهوتية إلى العالم، التي ترتبط فيها كل الأمور الأرضية بالعالم الآخر، وجميع شؤون البشر بالوجود الإلهي، ويكون كل شيء فيها تعبيراً عن هدف متعال ومقصد إلهي - استغلت تلك النظرة، قبل كل شيء، فيها من أجل ضمان مركز مطلق لا يدانيه شيء، لحكم اللاهوت القائم على طبقة الكهنوت المحاطة بهالة من القداسة. وقد استمدت الكنيسة من أسبقية الإيمان على المعرفة، الحق في وضع المبادئ الموجهة للثقافة وتحديداتها بطريقة مطلقة لا نقض فيها ولا إبرام. ولم يكن من الممكن أن تظهر مثل هذه النظرة المتجانسة، المقفلة على ذاتها، إلى الحياة، وأن تتولد دعائمتها، إلا في صورة "ثقافة متسلطة قاهرة" تماماً^(١)، وتحت ضغط جزاءات كتلك التي كان في استطاعة الكنيسة أن تفرضها، ما دامت هي وحدها التي تملك وسائل الخلاص. ولقد كانت القيود الصارمة التي فرضها الإقطاع بمساعدة الكنيسة على تفكير العصر ومشاعره، هي التي تفسر الطابع المطلق في المذهب الميتافيزيقي، الذي كان بعيداً كل البعد عن التسامح مع أية محاولة للتحرير في ميدان الفلسفة، بقدر ما كان النظام الاجتماعي بعيداً عن التسامح إزاء الحريات الفردية. كما أن هذا المذهب الميتافيزيقي فرض، في الميدانين العقلي والروحي، نفس مبادئ السلطة والتسلسل في المراتب، التي كانت كامنة في التركيب الاجتماعي للعصر.

ومع كل ذلك، فإن الكنيسة لم تحقق برنامجها الثقافي ذا النزعة المطلقة تحقيقاً تاماً إلا بعد نهاية القرن العاشر، عندما سادت نزعة روحية متمصبة جديدة، بتأثير الحركة الكلونية^(٢) Cluniac mouvement، فأخذ رجال الدين هندئذ يعملون، في سبيل تحقيق أغراضهم الشمولية، على بث روح عقيدية هروبية من

(١) E. Troeltsch, op. cit., p. 223.

(٢) نسبة إلى بلدة كلوني Cluny، وهي بلدة فرنسية في إقليم الساوون واللوار. وقد اشتهرت بوجود دير نشأت فيه طائفة بندكتينية اشتهرت بالتقوى وقوة العزم، وانتشرت الحركة في الأديرة الأوروبية بأكملها، ولكنها تدهورت منذ القرن الثاني عشر.

(الترجم)

العالم وتواقة إلى الموت، وأبقوا عقول الناس في حالة انفعال ديني دائم، وأخذوا يعظون عن نهاية العالم ويوم الحساب، وينظمون رحلات الحج والحملات الصليبية، ويطردون الأباطرة والملوك من الكنيسة. بهذه الروح المتعصبة المتسلطة حققت الكنيسة التوحيد النهائي لثقافة العصر الوسيط، التي بدت الآن لأول مرة، عند بداية الألف الثانية بعد الميلاد، في وحدتها وفرديتها الكاملة^(١). وهنا ظهرت أول الكنائس الرومانسكية الكبيرة، وأول الأعمال الهامة للفن الوسيط بالمعنى أضيق لهذا اللفظ. ولقد كان القرن الحادي عشر فترة لامعة في تاريخ العمارة الكنسية، مثلما كان هو العصر الذهبي للفلسفة المدرسية (الاسكلائية)، وللشعر البطولي الذي يستوحى موضوعات دينية في فرنسا. ولا يمكن تصور هذا الازدهار العقلي بأكمله - ولا سيما بلوغ فن العمارة قمته - بدون الزيادة الهائلة التي طرأت عندئذ على ممتلكات الكنيسة. فقد كان عصر الإصلاحات المنبثقة عن الأديرة هو في الوقت ذاته عصرًا قدمت فيه منح وهبات هائلة إلى الأديرة^(٢). على أن ثروات طوائف الرهبان لم تكن هي وحدها التي زادت، وإنما زادت أيضًا ثروات الأسقفيات، ولا سيما في ألمانيا، حيث كان الملوك يسمون إلى أن يكتسبوا لأنفسهم من قادة الكنيسة حلفاء ضد الأتباع المتمردين. وبفضل عطايا هؤلاء الملوك قامت في ذلك العصر أول الكاتدرائيات الكبرى إلى جانب كنائس الأديرة الكبرى. ولم يكن للملوك في تلك الفترة، كما هو معروف، مقر ثابت، بل كانوا يقيمون مع حاشيتهم في قصر أحد الأساقفة تارة، أو في أحد الأديرة تارة أخرى^(٣). ونظرًا إلى عدم وجود عاصمة ومقر ثابت لهؤلاء الملوك، فإنهم لم يكونوا يقومون بأعمال للبناء لحسابهم الخاص، وإنما اكتفوا بتقديم عونهم للمشاريع التي يقوم بها الأساقفة. ومن هنا فإن الكنائس الأسقفية الكبرى التي شيدت في ألمانيا خلال هذه الفترة قد وصفت، عن حق، بأنها كنائس "الأباطرة".

❏ CF. Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I. 1918, p. 262.

❏ H. Pirenne : A Hist. Of Europe, p. 171 .

❏ G. Dehio, op. cit., p. 73 .

ولقد كانت هذه الكنائس الرومانسكية تعبيراً واضحاً عن القوة غير المحدودة والموارد التي لا تنفذ، وهو ما يتمشى مع مركز السيطرة الذى كان يتمتع به أولئك الذين أمروا ببنائها. وقد أطلق على هذه الكنائس اسم "قلاع الله"، وبالفعل كانت فى ضخامتها ومتانتها وصلابتها معادلة للحصون والقلاع الموجودة فى ذلك العصر - وكانت فى الواقع أكبر بكثير بالنسبة إلى حجم الجماعات التى تخدمها تلك الكنائس. ولكنها لم تكن تشيد لخدمة المؤمنين، بل من أجل المجد الإلهى الأعلى، وكانت تستخدم رموزاً للقوة والسلطة العليا، شأنها فى ذلك شأن الأبنية المقدسة فى الشرق القديم، وإن اختلفت بنفس المقدار عن أية أعمال معمارية شيدت فى العصور اللاحقة. صحيح أن كاتدرائية القديسة صوفيا كانت على نفس القدر من الضخامة، ولكن ضخامتها كان لها فرض عملى ما، إذ أنها كانت هى الكنيسة الرئيسية فى عاصمة كبرى، على حين أن الكنائس الرومانسكية كانت، فى أحسن الحالات، تشيد فى بلدان صغيرة هادئة منعزلة - وكان ذلك أمراً لا مفر منه، إذ لم تكن قد بقيت أية مدن كبرى فى الغرب.

ومن الطبيعى تماماً أن نربط بين العمارة الرومانسكية، بل بين قواها الثقيلة المريضة الضخمة، وبين قوة المركز الاجتماعى لشديدها، وأن نعدها تعبيراً عن شعور ثابت بالسمو الطبقي. غير أن هذا الربط لن يؤدي إلى تفسير أى شيء، بل إنه لن يزيد المسألة إلا غموضاً. فلكى تفهم ذلك الهدوء والوقار الضخم الجبار الذى يتسم به الفن الرومانسكى، ينبغي أن نقدر نزهته العتيقة (الأرخبية) وعودته إلى الأشكال الهندسية التصميمية البسيطة، وهذه راجعة إلى أسباب يسهل فهمها. فالفن فى العصر الرومانسكى أبسط وأكثر تجانساً وأقل تلفيقاً وتمايزاً من فن العصر البيزنطى أو الكارولينجى لأنه لم يعد فن بلاط، ولأن مدن الغرب كانت تعاني نكسة أخرى بعد عهد شرلمان - وهى نكسة ترجع أساساً إلى تغلغل العرب فى إقليم البحر المتوسط، وانقطاع العلاقات التجارية بين الشرق والغرب. وبعبارة أخرى فإن خلق الفن لم يعد خاضعاً لذوق البلاط المرفه المتقلب، أو لحالة عدم الاستقرار والحيرة الذهنية التى تتسم بها المدن. فهو فى بعض النواحي أكثر خشونة وبدائية من فن الفترة التى سبقته مباشرة، غير أنه حمل معه من المواد التى لم تهضم ولم تستوعب

قدرا أقل بكثير مما حمله الفن البيزنطى، والفن الكارولنجى بوجه خاص. فلم يعد ذلك الفن معبراً عن ثقافة محاكية، وإنما أصبح معبراً عن ثقافة أحياء دينى.

لقد أصبح هذا الفن، مرة أخرى، فنا يستلهم الدين، تمتزج فيه العناصر الروحية والدينيوية فى كل واحد، ولا يشعر من يعارسونه مباشرة بالأفراض الكنسية والدينيوية القائمة من ورائه على الدوام. وعلى أية حال فإن شعورهم بالهوية التى تفصل المجالين كان أقل حدة من شعورنا، على الرغم من أن هذه الفترة المتأخرة نسبياً لا يمكن أن تكون قد شهدت ذلك التداخل المطلق بين الفن والحياة والدين، الذى تحدث عنه الرومانتيكيون. ذلك لأنه، على الرغم من أن العصور الوسطى المسيحية كانت أعمق وأكثر أصالة فى تدينها بكثير من العصر الكلاسيكى القديم، فإن الارتباط بين الحياة الدينية والحياة الاجتماعية كان فى المصيرين اليونانى والرومانى أوثق منه فى العصور الوسطى. فالعصر الكلاسيكى القديم كان، على الأقل، أقرب فى روحه إلى العهود البدائية لأن الدولة والقبيلة والأسرة كانت لا تزال تمد فيه وحدات دينية وحقائق دينية، لا جماعات اجتماعية فحسب. أما مسيحيو العصور الوسطى فكانوا يميزون بين الأشكال الطبيعية للمجتمع وبين العلاقات التى تنمو على الطبيعة^(١). أما ما حدث بعد ذلك من جمع بين المجالين فى فكرة "مدينة الله" *civitas dei* فلم يبلغ فى أى وقت من الكمال ما يجعل التجمعات السياسية وأواصر الدم تكتسب طابعاً دينياً فى أذهان عامة الناس.

وعلى ذلك فإن الطابع الدينى للفن الرومانسكى لم يكن نتيجة لتحكم الدين فى كل المظاهر المعبرة عن الحياة فى ذلك العصر، إذ أن مثل هذا التحكم التام لم يكن موجوداً بالفعل. بل إن هذا الطابع كان نتيجة للوضع الذى نشأ بعد انحلال مجتمع البلاط، والإدارة المحلية، والحكومة المركزية، وهو الوضع الذى كانت فيه الكنيسة هى - عملياً - المصدر الوحيد الذى يكلف الفنانين بإنتاج أعمال فنية. وفضلاً عن ذلك فقد ترتب على اصطباغ الثقافة كلها بالصبغة الكهنوتية أن الفن لم يعد موضوعاً للمتعة الجمالية، وإنما أصبح "امتداداً للفرائض الإلهية، وقرباناً ونذوراً

(١) E. Troeltsch, op. cit., p. 215.

لله^(١). ويمكن القول أن العصور الوسطى كانت، من وجهة النظر هذه، أقرب إلى المجتمع البدائي منها إلى العصر الكلاسيكي القديم. ولكن ليس معنى ذلك أن لغة الفن الرومانسكي كانت أقرب على أى نحو إلى أذهان الجماهير العريضة من الناس من لغة العصر الكلاسيكي أو العصور الوسطى المتقدمة. فإذا كان فن العصر الكارولينجي قريباً من عامة الناس لأنه كان معتمداً على ذوق مجتمع البلاط المثقف، فإن الفن الرومانسكي أصبح وفقاً على الصفة المختارة من رجال الدين التي لم تكن تشمل رجال الكنيسة كلهم، على الرغم من أن قاعدتها كانت أعرض من مجتمع البلاط في عصر شرلمان. وعلى ذلك، فإذا كان الفن في العصر الوسيط أداة للدعاية الكنسية، فلا يمكن أن يكون هدفه إلا أن يجعل الناس في حالة ذهنية متدينة تتسم في عمومها بالغموض والافتقار إلى التحدد. ولا جدال في أن الرمزية المستخدمة في الأعمال الفنية التي تصور الموضوعات الدينية، والتعبير المتعمق فيها، كانا في كثير من الأحيان بمعهدين عن أفهام المؤمنين المسيحيين البسطاء وعن أذواقهم. وإن فازدياد تحدد قوالب الأسلوب الرومانسكي وقلة تمايزها بالقياس إلى الفن المسيحي الأسبق، لم يجعلها بأية حال أقرب إلى الذوق الشعبي البسيط.

وقد وصل الفن الرومانسكي، في حركة التعاقب الإيقامي للأساليب الفنية، إلى نزعة شكلية تجريدية جامدة - بعد النزعة الهندسية للعصور الكلاسيكية المتقدمة، ونزعة مطابقة الطبيعة في العصور الكلاسيكية المتأخرة، والتجريد الذي اتسمت به المسيحية المتقدمة، والنزعة التلقيفية في العصر الكارولينجي. ذلك لأن الثقافة الإقطاعية، التي هي في أساسها مفادة للفردية، تفضل ما هو عام متجانس في الفن كما في غيره من الميادين، وتسمى إلى تصوير للعالم يكون كل شيء فيه نمطياً، سواء في ذلك وجوه الناس وملابسهم، والأيدى الكبيرة المعبرة والأشجار الصغيرة التي تتخذ شكل أفرع النخيل، والجبال المتصلبة الحادة كالمعدن الصلب. ولقد كان أوضح تعبير عن هذه النزعة الشكلية النمطية، وعن الطابع الأثرى الضخم للفن الرومانسكي، هو الاهتمام بالأشكال التكميلية وتعديلها بحيث تصلح للاستعمال

(١) G. Dehio, op. cit., p. 73.

فى العمارة. فأعمال النحت فى الكنائس الرومانسكية لا تعدو أن تكون دعابات وأعمدة، أى أجزاء من التصميم العمارى. وتقوم الحيوانات والأشجار، بل والهيئات البشرية بدورها، بوظيفة زخرفية فى التصميم العام للكنيسة: فهى تتثنى وتلتوى أو تمتد أو تنكمش، تبعاً للحيز الذى يراد شغله بها. كما أن الدور الثانوى للتفاصيل يؤكد بقوة تنطس معها الحدود الفاصلة بين الفن الحر والفن التطبيقى، وبين النحت والزخرف المجرد^(١). وفى هذه الحالة بدورها يشعر المرء بإغراء شديد على أن يفسر هذه الظاهرة بأنها مناظرة للشكل التسلطى للحكم. فأبسط تفسير هو ذلك الذى يربط بين العلاقة الوظيفية لمختلف العناصر فى العمارة الرومانسكية، وخضوعها لوحدة التصميم الكامل، وبين النزعة التسلطية السائدة فى ذلك العصر، ويمزوها إلى مبدأ الجمع أو المزج amalgamation الذى يسود الأنماط الاجتماعية وتعبير عنه تراكيب اجتماعية كالكنيسة الشاملة ونظام الأديرة والنظام الإقطاعى والاقتصاد المنزلى المقلد^(٢). غير أن تفسيراً كهذا يكون مضللاً إلى حد ما. ذلك لأن العمل المنحوت فى الكنيسة الرومانسكية "يعتمد" على التصميم العمارى بمعنى مختلف كل الاختلاف عن ذلك الذى يكون به الفلاحون والتابعون معتمدين على سادتهم الإقطاعيين.

ولا جدال فى أن الشكلية الدقيقة والتجريد من الواقع هما أهم صفات الأسلوب الرومانسكى، ولكنهما ليسا صفاته الوحيدة. فكما كان هناك اتجاه صوفى إلى جانب الاتجاه الدرسى فى فلسفة ذلك العصر، وكما كانت هناك، إلى جانب القطعية والجمود العقيدى، روح دينية مشبوبة عنيفة تعبّر عن نفسها فى حركة إصلاح الأديرة، فكذلك ظهرت فى الفن اتجاهات انفعالية تمبيرية إلى جانب النزعة الشكلية، والتجريدية النمطية السائدة. ومع ذلك فإن هذه النظرة الأكثر تحوراً إلى الفن لا تظهر بوضوح إلا فى النصف الثانى من العصر الرومانسكى، أى أنها تتفق زمنياً مع إحياء التجارة والحياة الحضرية فى القرن الحادى عشر^(٣). ومهما كانت

(١) Ibid., p. 144.

(٢) A. Fliche : "La Civilization occidentale aux Xe et Xie siècles". In "Hist. Du Moyen - Age", edit., by G. Glotz, II, 1930, pp. 597 - 609.

ضآلة نطاق هذه البدايات فى ذاتها، فإنها تمثل أولى علامات تغير مهد الطريق للنزعة الفردية والتحررية فى العصر الحديث. ولو حكمنا على الأمور بظواهرها لما بدا هناك تغير كبير، إذ أن الاتجاه الأساسى للفن الرومانسكى يظل كهنوتياً مضاداً لنزعة مطابقة الطبيعة. ومع ذلك فلو شئنا أن نبحث عن أولى الخطوات المؤدية إلى التخلص من القيود التى كبلت الحياة فى العصر الوسيط، لكان علينا أن نجد هذا، فى هذا القرن الحادى عشر الذى كان خصباً إلى حد يدعو إلى الدهشة، بما فيه من مدن جديدة وأسواق، ومن طوائف ومدارس جديدة، والذى حدثت فيه أول حملة صليبية، وأُسست فيه أولى الدول النورمانية، وظهرت فيه أول أعمال النحت المسيحية الأثرية، وأول البوادر الممهدة للعمارة القوطية. ولا يمكن أن يكون من محض الصدف أن تظهر كل هذه الحياة والحركة الجديدة فى نفس الوقت الذى بدأ فيه الاقتصاد التجارى يحل محل الاقتصاد المكثف بذاته، الذى ساد العصور المتقدمة، بعد قرون من الركود المتصل.

ولقد حدث التغير فى الفن ببطة شديد. فصحيح أن نحت التماثيل البشرية يمثل فى ذاته فناً جديداً، كان متسياً منذ نهاية العصر الكلاسيكى، غير أن عناصر التعبير الشكلية لهذا الفن ظلت مرتبطة أساساً بتقاليد مدرسة التصوير السابقة فى العصر الرومانسكى. أما أسلوب الكنائس النورمانية فى القرن الحادى عشر، الذى استبق الأسلوب القوطى، فمن الصواب أن نظل ننظر إليه على أنه شكل من أشكال الأسلوب الرومانسكى. ومع ذلك فإن التفكك الرأسى للجدران، فى العمارة، والاتجاه التعبيرى فى الأشكال التعبيرية، هى دلائل لا تخطئ، على وجود اتجاه إلى نظرة أكثر دينامية إلى الفن. فهنا نجد مبالغات فى طريقة الوصول للأجزاء المعبرة فى الوجه والجسم، ولا سيما المينين واليدين، والمبالغة فى الحركة، والانحناءات الزائدة عن الحد، والأذرع المرفوعة إلى أعلى، والأرجل المتشابكة بطريقة رافضة. غير أن هذه المبالغات ليست مجرد أمثلة لتلك الظاهرة التى أكد البعض أنها تتمثل فى كل فن بدائى، والتى تنحصر فقط فى "زيادة حجم وقوة أجزاء الجسم التى تعبر حركتها

عن الرغبة والانفعال^(١)، وإنما يتعلق الأمر هنا باتجاه واضح المعالم إلى النزعة التعبيرية^(٢). ولقد كانت الحماسة التي أصبح الفن يتجه بها إلى هذه الطريقة في تصوير موضوعاته مستلهمة من التحمس والنشاط الروحي الذي أثارته الحركة "الكلونية Cluniac". وهكذا فإن القوة الدينامية لأسلوب الباروك الذي يتسم به العصر الرومانسكي المتأخر، تربطها بمدينة "كلوني" وبحركة إصلاح الأديرة نفس العلاقة التي تربط أسلوب القرن السابع عشر الوقور التحمس بالجزويت وبحركة الإصلاح المضاد. ذلك لأننا نجد تعبيراً عن نفس النزعة الزاهدة، ونفس جو الانفعال الذي يثيره الاعتقاد باقتراب يوم الحساب، في النحت كما في التصوير، وفي تماثيل أوتان Autun وفيزلي Vézelay، ومواساك Moissac وسويك Souillac^(٣) كما في صور المبشرين المرسومة في أناجيل أميان Amiens وأوتو الثالث. فالقوام الهزيل للهش للأنبياء والحواريين، الذين تلتهمهم نار إيمانهم، والذين يحيطون بالمسيح فوق أقواس بوابات الكنائس، وأولئك الذين نالوا الخلاص والبركة، وملأكة وقديسي يوم الحساب والصعود — كل هؤلاء زاهدون روحانيون، تخيلهم الرهبان الأنقياء الذين أبدعوا هذا الفن أنموذجاً للكمال.

بل إن الفن الرومانسكي، حتى في الحالات التي كان يصور فيها موضوعات بطريقة السرد وعرض المناظر، كان في كثير من الأحيان ينتج هذه الموضوعات برؤية حالة خيالية جامحة، وإن كان العنصر الخيالي في الموضوعات الزخرفية، كما هي الحال في نوافذ دير "سويك" البندكتيني، يعرض بطريقة غامضة أشبه بالهذيان. فهنا نجد الناس والحيوانات والمخلوقات الخيالية الغريبة والغيلان، وقد توحدت كلها في تيار واحد من الحياة المارمة، وكونت تدفقاً مختلطاً لأجسام متداخلة، يذكرنا من بعض الأوجه بمقاهة الخطوط في المنمنمات الأيرلندية، ويدل على أن تراث هذا الفن القديم كان لا يزال حياً، ولكنه يكشف

(١) Anton Springer : Die Psalterillustrationen im fruehen Mittelalter. Abhandlungen der kgl. Saechs. Ges. D. Wiss., VIII , 1883, p. 195.

(٢) H. Beenken : Romanische Skulptur in Deutschland , 1924, p. 17.

(المترجم)

(٣) أسماء أديرة فرنسية في العصر الرومانسكي.

أيضاً عن التغيرات التي طرأت منذ عصره الذهبي، وكيف أن دينامية القرن الحادى عشر قد أحيأت النزعة الهندسية السائدة فى العصور الوسطى المتقدمة إلى تيار سيال. وهنا يتحقق لأول مرة ما نفهمه من الفن المسيحى والوسيط تحققاً كاملاً، ويتكشف المعنى المتعالى للصور وأعمال النحت تكشفاً تاماً. فلم يعد من الممكن تفسير ظواهر كالتطول المفرط للقامات أو حركاتها المتشنجة على أسس عقلية، على عكس الحال فى الأبعاد غير الطبيعية للفن المسيحى المتقدم، الذى كان يستخلص، بنوع من المنطق، من تسلسل مراتب الشخصيات المصورة. ففى العصر المسيحى القديم كانت صورة الطبيعة تشوه عن طريق ظهور عالم متعال، غير أن القوانين الطبيعية ظلت فى أساسها سارية، أما فى العصر الذى نتحدث عنه فإن هذه القوانين تلتفى تماماً، كما أن سيطرة المفاهيم الكلاسيكية عن الجمال تضع معاً بدورها. وعلى حين أن الانحرافات عن الواقع الطبيعى كانت لا تزال، فى الفن المسيحى المتقدم، تتحرك فى إطار ما هو ممكن بهولوجيا وما هو صحيح شكلياً، فإن الانحرافات فى العصر الرومانسكى أصبحت مما لا يمكن التوفيق بينه وبين المعايير الكلاسيكية فى الحق والجمال، وانتهى الأمر إلى "القضاء على كل القيم الكامنة والمميزة للأشكال المنحوتة بوصفها نحتاً"^(١). فقد أصبحت الإشارة إلى المتعالى والإحالة إليه سائدة إلى حد أن الأشكال الفردية لم تعد لها أية قيمة كامنة خاصة بها، وإنما أصبحت الآن رموزاً وعلامات مجردة. ولم تعد هذه الأشكال تعبر عن العالم العلوى بمعبارات سلبية فحسب - أى أنها لا تقتصر على التلميح إلى حقيقة العالم الخارق للطبيعة عن طريق ترك ثغرات فى تسلسل العالم الطبيعى وإنكار الطابع المستقل للنظام الطبيعى البحث، بل إنها أصبحت تصور اللامعقول والأعلى من هذا العالم بطريقة إيجابية مباشرة تماماً. ولو قارن المرء بين الأشكال التى أنتجها هذا الفن، وهى أشكال بلا جسم، يشيع فيها التوتر المشيوب، وبين الأشكال القوية الجميلة التى أنتجها الفن الكلاسيكى، على النحو الذى قورن به بين النحت البارز للقديس بطرس فى دير

(١) G.V. Luecken : "Burgundische Skulpturen des 11 u. 12 Jahrh., Jahrb. Der Kunstwiss., 1923, p. 108.

"مواساك" وبين تمثال "دوريفوروس Doryphoros"^(١)، ظهرت له بوضوح الطبيعة الحقيقية للنظرة إلى الفن في العصر الوسيط فالفن الرومانسكى، إذا ما قورن بفن العصر الكلاسيكى القديم، الذى كان يقتصر على ما هو جميل مادياً، ويتجنب كل إشارة إلى الصفات النفسية والعقلية، يبدو فنًا لا يهتم إلا بالتعبير عما هو روحى، ولا تتمشى قوانينه مع منطق التجربة الحسية، وإنما تتمشى مع منطق الرؤيا الداخلية. وفى صفة الرؤيا هذه يمكن الطابع الخاص للفن الرومانسكى المتأخر، كما نجد فيها تفسيراً لتلك الأطوال الشبحية، والوقفات غير الطبيعية، والحركات التى هى أشبه بحركات الدمى، التى كانت تتصف بها الأشكال المصورة فى ذلك الفن.

وقد ازداد بإطراد شغف الفن الرومانسكى بالرسم التصويرى، وأصبح له فى النهاية من الأهمية ما للرسم الزخرفى. والواقع أن عدم الاستقرار ذهنى الذى كان يتصف به الفن الرومانسكى المتأخر يتخذ مظاهر متباينة، من أهمها الاتساع الدائم فى النطاق الذى امتد إليه التمثيل التصويرى، مما أدى إلى استغلال مجال الكتاب المقدس كله فى أغراض فنية. وكانت الموضوعات الجديدة، ولاسيما يوم القيامة وعذاب المسيح، ممثلة بصدق لذلك العصر، شأنها شأن الأسلوب الذى عرضت به. فالموضوع الرئيسى للنحت الرومانسكى المتأخر كان يوم القيامة، وهو موضوع مألوف وشائع فى أعمال النحت الموجودة على أقواس بوابات الكنائس، وعلى حين أن هذا الموضوع كان نتيجة لذهان الألف عام^(٢)، فإنه كان فى الوقت ذاته أقوى تعبیر عن سلطة الكنيسة. ففيه تحاسب البشرية كلها، وتدان أو تبرأ حسب دفاع الكنيسة عنها أو إدانتها لها. ولم يكن فى استطاعة الفن أن يستخدم، من أجل إرهاب عقول الناس، وسيلة أكثر فعالية من صورة العذاب الأبدى أو السعادة المقيمة هذه. أما شعبية الموضوع الرئيسى الآخر للفن الرومانسكى، وهو عذاب المسيح، فترجع إلى اتجاه انفعالى جديد، على الرغم من أن معالجته ظلت فى معظم الأحيان محصورة

(١) G. Kaschnitz - Weinberg : "Spactromische Portraits", Die Antike, II, 1926, p. 37.

(٢) المقصود من التعبير "ذهان الألف عام millenarian" هو الاعتقاد الذى شاع بقوة، قرب سنة ١٠٠٠ ميلادية، بأن نهاية العالم ستكون عند انقضاء الألف الأولى بعد ميلاد المسيح، وهو الاعتقاد الذى ولد حالة نفسية تجلّت بوضوح فى الأعمال الفنية لذلك العصر.

(المترجم)

فى حدود الأسلوب الشعائرى، فىر الانفعالى، القديم. وهو على أية حال يتخذ موقفاً وسطاً بين نفور الفترة السابقة من تصوير المسيح فى عذابه وصلبه، وبين التفنن المرضى الذى صورت به الفترة اللاحقة جراح المخلص. فبالنسبة إلى المسيحيين الأوائل، الذين تشبعوا بروح العصر الكلاسيكى القديم، كانت فكرة المخلص الذى يموت على صليب شخص مجرم تنطوى دائماً على شىء محير لا يقبله العقل بسهولة. أما العصر الكارولينجى فقد قبل الصورة الشرقية للصلب، ولكنه ظل يقاوم فكرة تصوير المسيح معذباً مستذلاً. ففى نظر الطبقة الحاكمة كان السمو الإلهى متعارضاً مع العذاب البدنى. وحتى فى تصوير العصر الرومانسكى لعذاب المسيح، كان المسيح المصلوب لا يتدل عادة من الصليب، وإنما يقف عليه، ويمثل عادة بعينين مفتوحتين، وفى كثير من الأحيان يصور مرتدياً ملابس ومزداناً بتاج^(١). وكان على المجتمع الأرستقراطى فى ذلك العصر أن يتقلب أولاً على نفوره من تصوير الجسم العارى، وهو نفور أثرت فيه عوامل اجتماعية فضلاً عن العوامل الدينية، قبل أن يستطيع اعتماد رؤية المسيح عارياً. ومع ذلك فقد ظل الفن فى العصر الوسيط يتجنب عرض الأجسام العارية حيث لا يكون ذلك العرض ضرورياً للموضوع ضرورة مطلقة^(٢). وإلى جانب صورة المسيح البطل، المترفع، الذى يظل يبدو منتصباً على الأمور الأرضية الفانية حتى وهو معلق من الصليب، نجد بطبيعة الحال صورة للعداء لا تعرضها علينا بكل ما فيها من حب وألم، كما اعتدنا أن نراها منذ العصر القوطى، وإنما تعرضها كملكة سماوية ترفضت عن جميع شواغل البشر.

وتظهر البهجة التى تشيع فى الفن الرومانسكى المتأخر عندما يصور موضوعاً ملحمياً، بأجلى صورة، فى الرسوم التى نجدتها فى نسجيات "بايو Bayeux" المرسمة، وهو عمل كان يعبر عن نظرة مخالفة لنظرة الفن الكنسى، وإن كان قد صمم من أجل الكنيسة. فهذه الرسوم تروى لنا قصة الغزو النورماندى لإنجلترا بأسلوب واضح الطلاقة، وتحكى لنا القصة على مراحل متنوعة. ويشغف

(١) D. Dehio, op. cit., pp. 183 - 4.

(٢) Julius Baum : Die Mal. u. Plast. Des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien, 1930, p. 76.

ملحوظ بالتفاصيل الواقعية. وهنا نجد أثرًا واضحًا لطريقة متدرجة في التعبير استبقت التكوينات الدورية Cyclic compositions في الفن القوطي، وكانت مضادة بشدة لمبادئ الوحدة التي تحكمت في النظرة الرومانسكية بوجه عام. ومن الواضح أن هذا لم يكن عملاً ينتمى إلى فن الأديرة، وإنما كان نتاجاً "لورشة" مستقلة عن الكنيسة إلى حد ما. ولا جدال في أن الرواية التي تعزو التطريز إلى الملكة "ماتيلدا" مبنية على أسطورة، إذ أن من الواضح أن العمل كان من نتاج فنانين مدربين متمرسين في مهنتهم، ولكن الأسطورة، على أية حال، تشير إلى الأصل الدنيوي لهذا العمل. والواقع أننا لا نجد في الفن الرومانسكي كله أثرًا باقياً يقدم إلينا فكرة شاملة تماثل الفكرة التي يقدمها إلينا هذا العمل عن الوسائل التي لابد أنها كانت في متناول يد الفن الدنيوي في هذا العصر. وإن تأملنا لهذا العمل ليجعلنا نأسف بحق لفقدان الأعمال المماثلة التي لم يبدل في سبيل حفظها ما بذل في الفن الكنسي من العناية. فلنسا تعلم مدى اتساع نطاق إنتاج الفن الدنيوي، صحيح أنه لا يمكن أن يكون قريباً من إنتاج الفن الكنسي، غير أنه كان، على الأقل في العصر الرومانسكي المتأخر الذي تنتمي إليه نسجيات "بايو" المرسمة، أهم بلا شك مما يوحي لنا به العدد القليل من الأمثلة الباقية.

وأوضح دليل على صعوبة البحث في الفن الدنيوي لهذه الفترة، على أساس ما تبقى لنا منه، هو الصورة الشخصية، التي تسير بتعدد في طريق وسط بين الفن الديني والفن الدنيوي. فلم تكن الصورة الفردية، التي تؤكد الخصائص الشخصية للأنموذج، قد فهمت بعد. وهكذا لم تكن الصورة الشخصية في الفن الرومانسكي إلا شكلاً آخر للتصوير التذكاري الرسمي، الذي نصادفه في الصور الإهدائية للمخطوطات أو في آثار المقابر بالكناش. غير أن الصورة الإهدائية التي هي في كثير من الأحيان تصوير للكاتب والمصور مثلما هي تصوير للشخص الذي كتب المخطوط بناء على طلبه أو اقتراحه^(١)، تمهد الطريق، على الرغم من طابعها الرسمي الوقور، للصورة الذاتية، التي هي نوع فني شخصي تماماً، وإن كانت قد ظلت حتى ذلك

(١) J. Prochino : Das Schreiber – und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei, I, 1929, Passim.

المعهد تعالج دون أى تأكيد للسمات الفردية للشخص المصور. بل أن الصراع بين الأسلوبين يظهر بمزيد من الحدة فى الصور المنحوتة على المقابر. ففي الفن المسيحى المتقدم لم يكن شخص المتوفى يظهر على الإطلاق، أو لم يكن يظهر إلا فى صورة مقيدة إلى أبعد حد، أما فى مقابر العصر الرومانسكى فإنه يصبح الموضوع الرئيسى للإنتاج بأكماله^(١). وهكذا فإن المجتمع الإقطاعى، الذى كان لا يزال يفكر من خلال المفاهيم الطبقيّة، ظل يقاوم الاهتمام بالخصائص الشخصية، ولكنه كان يؤكد بالفعل فكرة التصوير التذكارى الشخصى.

(١) G. Dehio, op. cit., p. 183.

الفصل الثامن

الرومانتيكية

فى عصر فروسية البلاط

كان ظهور الأسلوب القوطى أهم تحول طرأ على تاريخ الفن الحديث بأسره. ففيه نجد أصل المبادئ الأسلوبية التى لا تزال سارية حتى يومنا هذا - كالإخلاص للطبيعة وعمق الشعور والحساسية والذنيوية. ولو قسنا فن العصور الوسطى المتقدمة بمعايير الشعور والتعبير هذه لما وجدناه متحجراً ساذجاً فحسب - إذ أن الفن القوطى يبدو كذلك بالقياس إلى فن عصر النهضة - بل لبدأ لنا أيضاً فجاً مستقبلاً. فمنذ العصر القوطى وحده تعود إلينا مرة أخرى تلك الأعمال التى تتخذ فيها الأشكال والهيئات أبعاداً سوية، وحركة طبيعية، وجمالاً بالمعنى الصحيح. وإذا كنا لا نستطيع حتى فى حالة هذه الأعمال، أن ننسى لحظة واحدة أنها تنتمى إلى عصر غابر، فإننا فى حالة البعض منها على الأقل نبدأ فى الشعور بلذة مباشرة لا ترجع إلى الثقافة أو إلى الشعور الدينى وحده. فماذا كانت، إذن، أسباب هذا التغير الحاسم فى الأسلوب؟ وكيف ظهر هذا الفهم الجديد للفن، الذى كان قريباً كل القرب من فهمنا؟ وبأى التغيرات المادية والاقتصادية والاجتماعية يرتبط الأسلوب الجديد؟ من الواجب ألا نتوقع أن تكشف لنا الإجابة على هذه الأسئلة عن أى انقلاب مفاجئ، إذ أنه، على الرغم من ضخامة الفوارق التى تميز العصر القوطى ككل من العصور الوسطى المتقدمة، فإن هذا العصر يبدو فى البداية مجرد استمرار وتكملة لتلك الفترة الانتقالية فى القرن الحادى عشر، التى بدأ فيها تداعى النظام الاقتصادى والاجتماعى للإقطاع، والتوازن السكونى للفن والثقافة الرومانسكية. وعلى أية حال فإن هذا العصر قد شهد بداية الاقتصاد النقدى والتجارى، وأول مظاهر بعث البورجوازية والمهارة الحرفية الحضرية.

ولو تأملنا هذا التغير، لبدا لنا كأن الثورة الاقتصادية التى أدت فى العالم القديم إلى ظهور ثقافة المدن التجارية اليونانية سوف تتكرر هاهنا من جديد. والواقع أن الوجه الجديد لأوروبا الغربية أقرب شبهًا إلى اقتصاد المدن القديمة منه إلى عالم العصر الوسيط المتقدم. فهنا نجد مرة أخرى أن مركز الثقل فى الحياة الاجتماعية ينتقل من الريف إلى المدينة، وتصبح المدينة مرة أخرى مصدر كل حافز ونقطة تلاقى جميع وسائل الاتصال. وعلى حين أن الأديرة كانت فيما مضى هى النقاط الثابتة التى ينبغى أن تبنى عليها خطط أية رحلة، فقد أصبحت المدن الآن مرة أخرى هى المراكز التى يلتقى فيها الناس ويتصلون بمعالم أوسع. والفارق الرئيسى بين مدن العصور الوسطى ودول المدن فى العصر اليونانى هو أن الأخيرة كانت مراكز للإدارة أساسًا، على حين أن الأولى كانت مراكز للتبادل التجارى وحده تقريبًا. ومن هنا فإن انحلال الأشكال السكونية القديمة للحياة كان أسرع وأعمق مما كان فى مجتمعات المدن فى العالم القديم.

وليس من السهل الإجابة عن السؤال عن السبب المباشر لهذا النمو فى المدن، أهنى السؤال عن أى العاملين سبق الآخر : التوسع فى الصناعات التحويلية وفى نشاط التجار، أم زيادة كمية النقد التى أدت إلى الانتقال نحو المدن. فمن الجائز أن السوق قد توسعت لأن الطاقة الشرائية للسكان زادت، وإن ارتفاع إيجارات الأرض فى ذلك الوقت يعلل زيادة عدد أصحاب الحرف اليدوية. كما أن من الجائز بنفس المقدار أن زيادة الإيجارات كانت نتيجة لمدن السوق الجديدة واحتياجاتها^(١). ولكن، أيًا كان المسار الفعلى للتطور، فإن التغير الحاسم من وجهة النظر الثقافية هو ظهور طائفتين مهنتين جديدتين : هما الصناع artisans والتجار^(٢). صحيح أنه كان هناك صناع وتجار من قبل، كما أن المزارع والقرى وضياح الأديرة وقصور الأساقفة - أى بالاختصار، مختلف الوحدات المنزلية - كانت تحتفظ بحرفييها الخصوصيين، بل أن بعض أهالى الريف كانوا يصنعون أدوات للسوق الحرة، وذلك منذ وقت مبكر جدًا. ومع ذلك فإن هذه الحرف الريفية

(١) Max Weber : Wirtschaftsgesh., 1923, p. 124 .

(٢) K. Buecher, op. cit., p. 397 .

الضيقة النطاق لم تكن تصل إلى حد الإنتاج المنتظم، وإنما لم تكن تمارس عادة إلا في الأوقات التي تكون فيها الأرض غير كافية لإعالة الأسرة^(١). ففي هذه المرحلة لم يكن تبادل السلع يتم إلا في مناسبات متفرقة، وكان الناس يشقرون ويبيعون كلما دعت الحاجة إلى ذلك، ولم يكن هناك تجار، أو لم يكن يوجد إلا قليل من التجار هنا وهناك للتجارة البعيدة المدى، ولم تكن توجد على أية حال جماعة محددة المعالم يمكن أن توصف بأنها طبقة تجار. فكان المنتجون أنفسهم يقومون عادة ببيع منتجاتهم. ولكننا نجد، منذ بداية القرن الثاني عشر، إلى جانب منتجي المواد الأولية، حرفيين يعيشون في المدن، لم يكونوا مستقلين فحسب، وإنما كانوا يمارسون عملهم هذا بانتظام، وبالمثل نجد تجاراً متخصصين يكونون جماعة مهنية خاصة بهم.

إن تعبير "الاقتصاد الحضري"، بالمعنى الذي استخدمه "بوخر Buecher" في نظريته عن المراحل الاقتصادية، يدل على نوع من الإنتاج يختلف عن الأنواع السابقة عليه في كونه إنتاجاً للعميل - أي لسلع لا تستهلك في الوحدة الاقتصادية التي تنتج فيها. وهو يتميز عن المرحلة التالية، مرحلة "الاقتصاد القومي"، بأن السلع تنتقل فيه مباشرة من الوحدة المنتجة إلى الوحدة المستهلكة، بحيث لا يخصص الإنتاج عادة للتخزين أو للسوق الحرة، وإنما يخصص للطلب المباشر لعملاء محددين يعرفهم المنتج شخصياً. وهنا نجد أنفسنا في أول مرحلة من مراحل فصل الإنتاج عن الاستهلاك، ولكننا لا نزال بعيدين كل البعد عن الطريقة التامة التجريد في الإنتاج الحديث، وهي الطريقة التي يتمين فيها على السلع أن تمر بسلسلة كاملة من الأيدي قبل أن تصل إلى المستهلك. هذا الفارق في المبدأ بين "الاقتصاد الحضري" في العصر الوسيط و"الاقتصاد القومي" الحديث يظل قائماً، حتى عندما ننقل من "النمط المثالي" للاقتصاد الحضري عند بوخر إلى الوقائع التاريخية الفعلية. ذلك لأنه، على الرغم من أن الإنتاج الخالص الذي لا يهدف إلا إلى تلبية طلب محدد، لم يوجد بذاته أيدياً، فإن العلاقة بين الصانع الحرفي والمستهلك كانت في

(١) Ibid., pp. 139 ff.

العصور الوسطى أوثق بكثير مما هي اليوم. فلم يكن المنتج يواجه بعد سوقا مجهولة تمامًا، وغير محددة على الإطلاق، كتلك التي أصبح يواجهها فيما بعد. وقد تجلت خصائص طريقة الإنتاج "الحضرية" هذه في مظاهر معينة للفن الوسيط، هي من جهة حصول الفنان على مزيد من الاستقلال بالقياس إلى فنان العصر الرومانسكي، ولكنها تتجلى من جهة أخرى في غياب تام لتلك الظاهرة الحديثة - ظاهرة الفنان الذي لا يلقى تقديرًا، والذي يعمل في فراغ تام من الاغتراب عن الجمهور والابتعاد عن عالم الواقع.

ولقد كان التاجر هو الذي تحمل وحده تقريبًا مخاطرة رأس المال، التي هي السمة المميزة لكل إنتاج مخصص للتخزين، في مقابل الإنتاج المخصص للطلب، ومن هنا كان التاجر أكثر اعتمادًا من الصانع الحرفي على تقلبات السوق التي لا يمكن التنبؤ بها. والواقع أن التاجر، في هذه المرحلة المتقدمة، هو الذي يمثل روح الاقتصاد النقدي ومستقبل نوع المجتمع الجديد الذي سيظهر فيما بعد، أعنى المجتمع القائم على الربح وجمع المال. وبفضله ظهر نوع جديد من الثروة، هو رأس المال التجارى المتحرك، إلى جانب الملكية الزراعية التي كانت حتى ذلك الحين هي النوع الوحيد الذى يعتقد به من أنواع الملكية. فقبل ذلك كان المخزون من المعادن النفيسة يوضع كله تقريبًا على صورة أدوات مفيدة، ولاسيما الكتوس والأطباق الذهبية والفضية. وكانت الكمية الصغيرة من العملة الموجودة تكاد تكون كلها فى حوزة الكنيسة، ولم تكن تتداول، إذ لم يكن أحد يفكر فى الانتفاع منها على أى نحو. ولقد كانت الأديرة التي استبقت إدارة الأعمال الرشيدة الحديثة تفرض بالفعل أموالاً لقاء فائدة باهظة^(١)، ولكنها لم تكن تفعل ذلك إلا عندما تدهو الظروف إليه. ولم يكن رأس المال التمويلي financial capital إذاً جاز استخدام هذا اللفظ على الإطلاق عند الحديث عن العصور الوسطى المتقدمة، يستغل على الإطلاق. ولكن عندما أتت التجارة فى هذا العصر، حركت رأس المال الميت العقيم هذا مرة أخرى. فلم تقتصر على جعل المال وسيلة عامة للتبادل والدفع، أو أفضل صور الملكية فى

(١) R. Genestal : Le Rôle des monastères comme établissements de credit, 1901 .

نظر الناس، وإنما جعلته "يعمل"، أى جعلته مرة أخرى منتجاً عن طريق استخدامه من أجل الحصول على المواد والأدوات ومن أجل تخزين كميات منها للمضاربة، وكذلك استخدامه أساساً للانتماء والعاملات المصرفية. كل ذلك أدى إلى ظهور أولى العلامات المميزة للنظرة الرأسمالية إلى الحياة^(١). فمرونة هذا النوع من الملكية وسهولة تبادله وتدبيره وتخزينه، حررت الأفراد على نحو متزايد من هيئتهم الأصلية، ومن المواطن الاجتماعي الذي ولدوا فيه. وازدادت سهولة ارتقائهم من طبقة اجتماعية إلى أخرى، كما أصبحوا يجدون لذة متزايدة في التأثير على أقرانهم بطريقتهم الشخصية في التفكير والشعور. فالنفود، التي أتاحت قياس القيم وتبادلها وتجريدها، صبغت الملكية بصيغة لا شخصية محايدة، وجعلت الانتماء إلى مختلف الجماعات الاجتماعية متوقفاً على عامل مجرد، لا شخصي، دائم التغير، هو امتلاك المقدار اللازم من رأس المال. وهكذا فإنها ألغت، من حيث المبدأ، الحدود الجامدة التي تفصل بين الطبقات الاجتماعية المقتلة. وبمجرد أن تتفاوت المكانة الاجتماعية تبعاً لكمية المال التي يمتلكها المرء، فإن الناس ينحدرون إلى مستوى المتنافسين الاقتصاديين فحسب. ولما كان اكتساب هذا النوع من الملكية راجعاً إلى مواهب فردية إلى حد بعيد، هي مواهب الذكاء والحس التجاري والصرامة والقدرة على تكوين نظرة شاملة، لا إلى المولد أو الطبقة أو الامتيازات، فإن الفرد أصبح يستطيع اكتساب مكانة يصنعها بنفسه، على حين تضاعفت قيمة الانتماء إلى جماعة اجتماعية معينة. ومجمل القول أن المزايا العقلية أصبحت مصدر المكانة، بدلاً من المزايا اللاعقلية للمولد والحسب.

ولقد كان الاقتصاد النقدي في المدن يهدد النظام الاقتصادي الإقطاعي كله بالزوال. ذلك لأن الزراعة الإقطاعية كانت، كما رأينا، اقتصاداً بلا مخرج، يقتصر على إنتاج ما يلزم لاستخدامه الخاص، مادامت منتجاته غير قابلة للبيع. ولكن، بمجرد أن ظهر الإنتاج الفائض، بعثت حياة جديدة في هذا الاقتصاد التقليدي

(١) قارن، فيما يتعلق بالجزء التالي، كتاب:

Georg Simmel : Philosophie des Geldes, 1900, Passim, and E. Troeltsch : Sozialelehren, p. 244 .

القاصر القانع. وأخذ المفتجون يبحثون عن طرق إنتاج أكثر فعالية وترشيدياً، وبذلت كل الجهود من أجل إنتاج أكثر مما يلزم للاستهلاك المحلي. ولما كان نصيب مالك الأرض من الإنتاج محدداً بدقة، إلى حد ما، بحكم التقاليد والعادات، فإن المكاسب الجديدة ذهبت أول الأمر إلى الفلاحين. فظهر أن حاجة المالك زادت، ليس فقط بسبب ارتفاع الأسعار الناتج حتماً عن توسع التجارة، بل أيضاً بسبب إغراءات الكماليات العديدة الباهظة التي أخذت تبتكر بصورة متزايدة. وبالفعل حدث بعد القرن الحادى عشر ارتفاع هائل فى مستويات المعيشة، وطراً تحسن هائل على أدواق الناس فى أسور كالملبس والمسكن والدروع. فلم يعودوا يكتفون بما هو بسيط نافع، وإنما أصبحوا يشترطون أن تكون كل قطعة من الأثاث أو الملبس شيئاً له قيمته. وقد أحست طبقة النبلاء من سلاك الأرض بالغبن فى ظل هذه الأوضاع، نتيجة لثبات دخلها، وكان المخرج الوحيد الذى تصوره عندئذ هو استغلال الأجزاء غير المزروعة من ضياعهم. وهكذا سعوا إلى تاجير أمة أرض فى متناول أيديهم، ومن بينها الأرض التى ربما كانت قد تركت دون زراعة نتيجة لهروب فلاحيها، وحولوا الخدمات السابقة التى كانت تدفع حيناً إلى مدفوعات نقدية - وذلك لأنهم كانوا فى حاجة إلى المال قبل كل شيء، ولأنهم أدركوا بالتدريج أن عمل رقيق الأرض serfs فى أراضيهم لا يمكنه الصمود فى المنافسة أمام الأساليب الجديدة المستخدمة فى عهد بدا فيه ترشيده الإنتاج. وأخذ الإقطاعيون يزدادون بالتدريج اقتناعاً بأن العامل الحر يقوم بعمل يفوق بكثير ذلك الذى يقوم به رقيق الأرض، وأن الناس يفضلون شيئاً أثقل، ولكنه محدد بدقة، على عبء أخف، ولكنه غير محدد^(١). ولا ننس أنهم انتفعوا بقدر الإمكان من وضعهم الحرج هذا : إذ أن تحريرهم لرقيق الأرض ضمن لهم الحصول على مستأجرين يجلبون لهم عائداً يفوق ما يجلبه هؤلاء الأرقاء، فضلاً عن أنهم كانوا يحصلون على مبلغ نقدي غير قليل لقاء تحرير كل واحد منهم. ومع ذلك فإنهم كانوا فى كثير من الأحيان يخفقون فى تدبير أمورهم، وكانوا يضطرون من أجل مجارة العصر، إلى أخذ قرض بعد الآخر، بل أنهم كانوا آخر الأمر يبيعون أجزاء من ضياعهم لسكان المدن الأغنياء المتلهفين.

(١) Alfred Rambaud : Hist. De la civ. Franç., I, 1885, p. 259 .

وكان الهدف الأول الذى يأمل البورجوازي فى تحقيقه من الحصول على ملكية الأرض هذه هو دعم مركزه الاجتماعى الذى كان لا يزال مزعزعاً إلى حد ما. فملكية الأرض كانت فى نظره جسراً يوصل إلى المستويات العليا للمجتمع، إذ أن التاجر أو الصانع الحرفى الذى ترك الأرض كان لا يزال فى ذلك العصر يمثل نوعاً من المشكلة. فهو يقف فى موقع معين بين طبقة النبلاء وطبقة الفلاحين، وهو حر كالنبيل ولكنه شعبى الأصل كأحط الخدم. بل إنه كان، على الرغم من كل تحرره، يعد بمعنى ما منزلة أقل من منزلة الفلاح، إذ كان الناس ينظرون إليه على أنه على نحو ما، شخص منبوذ لا جذور له^(١). لقد كان يعيش فى عصر ينظر فيه إلى العلاقة الشخصية بالأرض على أنها المبرر الوحيد لوجود الإنسان، ومع ذلك كان يسكن أرضاً لا تنتمى إليه، ولا يملكها، ويتمتع عليه أن يكون على استعداد لمغادرتها فى أى وقت. وكان له نصيب فى امتيازات لم يكن يتمتع بها من قبل إلا النبلاء، ولكن كان عليه أن يشتريها بالمال. وهو مستقل فى الأمور المادية، بل لقد كان فى كثير من الأحيان أغنى من النبلاء أنفسهم، غير أنه لم يكن يعرف كيف يستخدم ثروته وفقاً لمقتضيات طريقة الحياة الأرستقراطية – فهو فى الواقع “محدث نعمة”. ولما كان محترقاً ومحسوداً من النبلاء والفلاحين معاً، فقد احتاج إلى وقت طويل قبل أن ينجح فى التخلص من هذا الوضع السيء. ومع ذلك فإن البورجوازية فى المدن لم تعد فى القرن الثالث عشر طبقة اجتماعية منبوذة على الإطلاق، وإن لم تكن قد اكتسبت بعد احتراماً كاملاً. فمنذ ذلك الوقت أصبحت تحتل، بوصفها “جبهة ثالثة”، مركز الصدارة فى التاريخ الحديث، وأخذت تطبع الحضارة الغربية بطابعها المميز. ولم تحدث تغيرات هامة فى بناء المجتمع الغربى فيما بين دهم البورجوازية بوصفها طبقة ونهاية “النظام القديم”^(٢)، غير إن كل التغيرات التى حدثت بالفعل خلال هذه الفترة ترجع إلى البورجوازية.

■ H. Pirenne : *Medieval Cities*, 1925, p. 229 .

■ Cf. Charles Seignobos : *Essai d'une hist. comparée des Peuples d'Europe*, 1938, p. 152 – H. Pirenne : *Med. Cities*, p. 200.

ملحوظة للمترجم : المقصود بـ “النظام القديم” نظام الملكية والأرستقراطية الذى قضت عليه الثورة الفرنسية.
(المترجم)

ولقد كانت النتيجة المباشرة لظهور اقتصاد حضري، تجارى، كما رأينا من قبل، هي الاتجاه إلى إزالة الفوارق الاجتماعية القديمة. غير أن المال سرعان ما خلق صراعات جديدة. فقد استخدم في البداية جسراً يوصل بين الجماعات التي يفرق بينها الأصل العائلي، ولكنه أصبح فيما بعد وسيلة للتمايز الاجتماعي، وأحدث انقسامات طبقية داخل البورجوازية التي كانت في الأصل متضامنة. وأخذت الصراعات الطبقة التي نشأت على هذا النحو تطفئ على الفوارق في الأوضاع القديمة أو تتداخل معها أو تزيدها اشتعالاً. وأصبح كل من يقومون بنفس المهنة أو يحوزون نفس النوع من الملكية - أى كل الفرسان، ورجال الدين، والفلاحين، والتجار، والصناع، وكذلك كل التجار الأغنياء والفقراء، وملاك الورش الكبيرة والصغيرة، والصناع الكبار المستقلون والعمال التابعون لهم - أصبحوا ينظرون إلى بعضهم البعض على أنهم متساوون في المولد، ولكنهم متنافسون بحيث لا يمكن التوفيق بينهم. واتضح بالتدريج أن هذه الصراعات الطبقة أقوى الفوارق القديمة في المكانة الاجتماعية، وانتهى الأمر بالمجتمع بأسره إلى أن تحول إلى حالة من الفوران، فأصبحت الحدود الاجتماعية السابقة ماثمة، أما الحدود الجديدة فكانت قاطعة بحق، ولكنها كانت دائمة التحول. وظهرت فئة جديدة شقت طريقها بين طبقة النبلاء والفلاحين غير الأحرار، استمدت أعضائها من كلتا الطبقتين. وأصبحت الهوية بين الأحرار وغير الأحرار أضيق مما كانت من قبل، فقد تحول جزء من رقيق الأرض إلى مستأجرين، وفر جزء آخر إلى المدن، حيث أصبحوا عمالاً أجيرين أحراراً. وأصبح في استطاعتهم، لأول مرة، أن يتصرفوا بحرية في عملهم ويوقعوا عقوداً بالعمل^(١). وأدى إدخال نظام الدفع نقداً بدلاً من الطريقة السابقة في الدفع عيئاً إلى ظهور حريات جديدة لم يكن يحلم بها أحد. فقد أصبح في استطاعة العامل أن ينفق أجره على النحو الذى يشاء، وهو كسب كان خليقاً بأن يزيد من تقديره لذاته. وفضلاً عن ذلك أصبح الحصول على وقت الفراغ أيسر بالنسبة إلى العامل من

^(١) F. Boissonade, op. cit., op. 311 .

ذى قبل، كما أصبح فى إمكانه أن يقضى وقت فراغه كما يشاء^(١). وكانت لهذا كله آثار ثقافية هائلة، وإن كان التأثير المباشر للعنصر البورجوازى الجديد فى ثقافة العصر قد ظهر متدرجاً، ولم يظهر دفعة واحدة فى جميع الميادين. فقد ظل الشعر يخاطب الطبقات العليا أساساً، إذا استثنينا أنماطاً أدبية معينة، كالنوع المسمى fabliau^(٢) مثلاً. ولقد كان هناك كثير من الشعراء المنتمين إلى أصل بورجوازى فى بلاط القصور المختلفة، ولكنهم كانوا فى عمومهم ناطقين باسم الذوق الأرستقراطى ومدافعين عنه. ولم يكن للفرد البورجوازى قيمة يعتد بها، بوصفه عميلاً يشتري أعمال الفن البصرى، شير أن إنتاج هذه الأعمال أصبح الآن كله تقريباً فى أيدي فنانين وصناع بورجوازيين، على حين أن البورجوازيين، بوصفهم "جمهوراً"، أصبح لهم - من خلال الشركات الموجودة فى المدن - تأثير هام فى الفن، لاسيما فى شكل الكنائس والأبنية الأثرية فى المدن.

إن فن الكاتدرائيات القوطية، على عكس الفن الرومانسكى الذى كان فنا أرستقراطياً مرتبطاً بالأديرة، كان فناً حضرياً، بورجوازياً، بمعنى أن أفراداً علمانيين أصبح لهم دور متزايد فى تشييد الكاتدرائيات الكبيرة، على حين أن تأثير رجال الدين فى الفن أخذ يتناقص بنفس المقدار^(٣)، وكان حضرياً وبورجوازياً لأن تشييد هذه الكنائس لا يتصور من غير شراء المدن، إذ أن تكاليفها تتجاوز بكثير ما فى متناول أى رجل دين منفرد من الوسائل. ولم يكن فن الكاتدرائيات هو وحده الذى ظهر فيه تأثير النظرة البورجوازية إلى الحياة، بل إن ثقافة عصر الفروسية كانت إلى حد ما تحتل موقعاً وسطاً بين الاتجاه الإقطاعى القديم إلى تأكيد التفاوت فى المراتب، وبين النظرة البورجوازية هو اصطلاح الثقافة بالصيغة الدنيوية. فلم يعد الفن لغة خاصة لفئة محدودة من الواصلين، وإنما أصبح طريقة فى التعبير تكاد تكون مفهومة للجميع. ولم تعد المسيحية ذاتها عقيدة للقاسوة، وإنما تحولت بالتدريج،

(١) W. Cunningham : Essay on Western Civ. In its Exon. Aspects (Ancient Times) 1911, p. 74.

(٢) أنصوبة منظومة قصيرة من النوع الذى كان يؤلفه الشعراء الجوالون فى العصور الوسطى، وهى موجهة أساساً إلى الطبقات الدنيا، وكانت تتميز بخشونة أسلوبها وصراحتها ولاسيما فى حديثها عن المرأة.

(٣) Albert Hauch : Kirchengesch. Deutschlands, IV, 1913, pp. 569 - 70.

وبصورة أوضح، إلى عقيدة جماهيرية، وأخذ الاهتمام ينصب على تأكيد مضمونها الأخلاقي على حساب الشعائر والتعاليم الثابتة^(١)، وأصبحت مصطفة بالصيغة الإنسانية العاطفية. وإنا لنجد تعبيراً عن الشعور الديني الجديد المميز لذلك العصر، والذي كان أكثر تحسراً وتعمقاً في باطن النفس، في ذلك التسامح الجديد مع "الوثني النبهل" وهو من التأثيرات القليلة المؤكدة للحروب الصليبية.

فاصطبغ الثقافة بالصيغة الدنيوية يرجع أساساً إلى وجود المدينة بوصفها مركزاً للتجارة. ذلك لأن هذه المراكز، التي كان الناس يتوافدون عليها من كل حذب وصوب، والتي كان التجار، من أقاليم نائية، ومن بلدان قسوة في كثير من الأحيان، يتبادلون فيها السلع - والأفكار أيضاً بلا شك - لابد أنها كانت مسرحاً لتبادل روحي لم يكن للعصور الوسطى المتقدمة أي عهد به. وأدت التجارة الدولية أيضاً إلى ثورة في التبادل التجاري للأعمال الفنية^(٢). فمن قبل كانت هذه الأعمال التي تتألف أساساً من مخطوطات مصورة ومنتجات الصنعة اليدوية، لا تتداول إلا على صورة هدايا تقدم في المناسبات، أو تلبية لطلبات محددة تقدم إلى صناع معينين. صحيح أن الأعمال الفنية كانت تنتقل أحياناً من بلد إلى آخر نتيجة لسرقة، كما حدث مثلاً عندما انتزع شرلمان أعمدة وقطعاً أخرى من مبان موجودة في رافينا Ravenna وحملها إلى أكس لاشابل. ولكن بعد نهاية القرن الثاني عشر قامت تجارة منتظمة إلى حد ما في الأعمال الفنية بين الشرق والغرب والشمال والجنوب - وإن كان الفن في حالة أوروبا الشمالية قد ظل مستورداً في كل الأحيان تقريباً. ففي جميع ميادين الحياة تلمس اتجاهًا عالميًا، دوليًا، شاملاً، في التعامل بدلاً من الاتجاه الإقليمي القديم. وكان جزء كبير من السكان في تنقل دائم، على عكس الاستقرار الذي كان مستتباً في العصور الوسطى المتقدمة، فالفرسان كانوا يشتركون في الحروب الصليبية، أو يحجون إلى الأماكن المقدسة، والتجار يسافرون من مدينة إلى أخرى، والفلاحون يتركون أرضهم، والفنانون والصناع يتنقلون من

(١) Giocchino Volpe : "Eretici e moti ereticali del XI sec. Nei loro motivi e riferimenti sociali," Il Rinascimento, 1, 1, 1907, p. 666.

(٢) قارن، فيما يتعلق بالجزء التالي، كتاب :

J. Buehler , op. cit., p. 228 .

عمارة إلى أخرى، والعلمون والعلماء من جامعة إلى أخرى — وظهر بين العلماء الجوالين اتجاه أشبه بالنزعة الرومانتيكية عند البوهيميين الرحل.

ومن الحقائق المعروفة أن الاتصال بين شعوب ذات تراث وتقاليد مختلفة يترتب عليه عادة إضعاف للمعتقدات ومظاهر التعصب التقليدية، فضلاً عن ذلك فإن نوع التعليم الذى يحتاج إليه التاجر من شأنه أن يؤدي حتماً إلى تحرره التدريجى من وصاية الكنيسة. صحيح أن معرفة القراءة والكتابة والحساب، وهى المعرفة التى لا غناء عنها من أجل ممارسة التجارة، كانت تلقن فى البداية على الأقل بواسطة القساوسة، ومع ذلك لم يكن لها ارتباط حقيقى بالموضوعات التقليدية فى التعليم الكنسى، كالنحو والبلاغة. وأغلب الظن أيضاً أن التجارة الخارجية كانت تقتضى إلماماً ببعض اللغات، ولكن ليس باللغة اللاتينية. وترتب على ذلك أن اللهجة العامية فى كل مكان شقت طريقها إلى المدارس العلمانية، التى أصبحت توجد، منذ القرن الثانى عشر، فى كل مدينة كبيرة^(١). غير أن التعليم باللغات المحلية كان يعنى القفاء على احتكار رجال الدين للتعليم، وصبح الثقافة بصفة علمانية، وبالفعل نجد منذ القرن الثالث عشر أشخاصاً مثقفين من غير رجال الدين لا يعرفون اللاتينية^(٢).

إن التغير الذى طرأ على البناء الاجتماعى فى القرن الثانى عشر يرجع، آخر الأمر، إلى زيادة أهمية التجمعات المبنية على أساس المهن وحلولها محل التجمعات الأخرى. ولنلاحظ أن الفرسان كانوا فى الأصل جماعة مهنية، وإن كانوا قد تحولوا فيما بعد إلى جماعة وراثية. فهم لم يكونوا فى مبدأ الأمر إلا طبقة من الجنود المحترفين، مستمدة من عناصر شديدة التباين فى المجتمع. وكان الأمراء وأصحاب الألقاب الرفيعة، كالبارون والكونت، وكذلك ملاك الأرض الكبار، كانوا فيما سبق محاربين، ومنحوا ضياعهم على أنها قبل كل شىء مكافأة لقاء خدمات فعلية أدوها فى الحرب. غير أن الالتزامات التى كانت مرتبطة بهذه المنح فى الأصل

(١) H. Pirenne : Hist. Of Europe, p. 238 – Med. Cities, p. 240.

(٢) J.W. Thompson : The Literacy of the Laity in the Middle ages, 1939, p. 133.

أخذت تفقد قوتها بالتدريج، وأصبح عدد اللوردات في طبقة النبلاء القديمة، الذين كانوا متمرسين في فن الحرب بحق، أقل من أن يفي بمقتضيات الحروب والمنازعات التي كانت مستمرة بلا انقطاع في ذلك الوقت — ولعله كان يمثل هذه القلة على الدوام. وكان على كل من يريد أن يشن حرباً (ومن ذا الذي لم يكن يريد؟!) أن يزود نفسه بقوة أكبر عدداً وأشد إخلاصاً من القوات المجندة القديمة. وهذه هي علة اتساع نطاق نظام الفروسية، إذ كان الفرسان يستمدون أساساً من صفوف مستخدمي الضياع الريفية (ministriales). فقد كانت هيئة الحاشية عند أي مالك كبير تشمل وكلاء الدائرة، ونظار الزراعة، والموظفين الداخليين، ورؤساء الورش المختلفة، وأفراد الحرس الخاص والخفر، وكان من بين هؤلاء الأخيرين المرافقون الشخصيون والوصفاء والخدم. وقد استمد معظم الحراس من هذه الفئة الأخيرة من المستخدمين، ومن هنا كان أصلهم وضيقاً. ولا شك في أنه كانت هناك فئة حرة من الفرسان، لا يستمد أفرادها من الحاشية، وإنما تتألف من سلالة الطبقة العسكرية القديمة، التي لم يتلق أفرادها أية منح زراعية، أو انحدروا إلى مستوى الجند المأجورين فحسب. ومع ذلك فقد كان أفراد الحاشية يؤلفون مالا يقل عن ثلاثة أرباع العدد الكامل^(١)، ولم يكن الأحرار الباقون يتميزون عنهم بوضوح، إذ لم يكن هناك، قبل منح هؤلاء المستخدمين ألقاب النبلاء، أي وهي "فروسي" جماعي بين المحاربين، سواء أكانوا من الأحرار أم من غير الأحرار. ففي تلك الأيام كان التمييز القاطع الوحيد هو التمييز بين ملاك الأرض والفلاحين، والأغنياء و"الفقراء"، ولم يكن معيار النبيل هو أية حقوق قانونية ملموسة، وإنما كان في طريقة الحياة النبيلة فحسب^(٢). وفي هذه الناحية الأخيرة لم يكن هناك فارق بين الجنود الأحرار وغير الأحرار، الذين يسيرون وراء واحد من كبار النبلاء إلى ميدان القتال. فقبل تكوين طوائف الفرسان كانوا جميعاً يعدون خدماً له فحسب.

(١) Hans Naumann : *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums*, 1938.

وفيما يتعلق بالفارق بين وضع الألمان ووضع الفرنسيين في هذا العهد، انظر كتاب :

Louis Reynaud : *Les Origines de l'influence franc. En Allemagne*, 1913, pp. 167 ff.

(٢) Marc Bloch : "La Ministérialité en France et en Allemagne", *Revue hist. De droit franc. et étranger*, 1928, p. 80 .

ولقد كان الأمراء وغيرهم من كبار اللوردات يحتاجون إلى محاربين يركبون الخيل، وإلى تابعين مخلصين، وما دام الاقتصاد النقدي لم يكن قد ظهر بعد، فلم يكن من الممكن مكافأتهم إلا بمنحهم قطعاً من الأرض. وكان الأمراء وكبار الملاك معاً على استعداد للتنازل عن كل ما يمكنهم الاستغناء عنه من ضياعهم من أجل زيادة عدد تابعيهم. وقد بدأ منح هذه الأراضي لقاء الخدمات العسكرية في القرن الحادي عشر، وبحلول القرن الثاني عشر كان لهم التابعون من أفراد الحاشية قد أصبح تقريباً. وكان امتلاك المستخدم في الحاشية لضبعة خاصة به، هو أول خطوة في الطريق نحو الانتماء إلى طبقة النبلاء. والواقع أن العملية المعروفة التي تكونت بها طبقات النبلاء تتكرر في نمط عام. فالمحاربون يتلقون ضياعاً زراعية لقاء ما أدوه وسيؤدونه من الخدمات وهم في البداية لا يستطيعون بالطبع أن يتصرفوا في هذه الأرض كما يشاءون^(١)، ولكن هذه المنح تصبح فيما بعد وراثية، ويصبح ملاكها مستقلين عن سادتهم. وعندما تصبح المنح وراثية، تتحول فئة مهنية من أفراد الحاشية إلى طبقة وراثية من النبلاء. ولكن حتى بعد حصولهم على ألقاب النبلاء يظلون نبلاء من الطبقة الثانية - أي نبلاء صغار يملكهم شعور عميق بالمذلة نحو النبلاء الكبار. وهم لا يعدون أنفسهم بأية حال أنداداً لسادتهم - على عكس الحال عند أفراد طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة، الذين كانوا جميعاً ممن يمكن أن يطالبوا بالمرش، وكانوا يشكلون تهديداً دائماً للأمراء. وأقصى ما كان يفعله الفرسان هو أن يهيروا الجانب الذي يبدون الولاء له، إذا ما بدا أن هناك مكافأة أعظم تنتظرهم. والواقع أن افتقارهم إلى الولاء في النظام الأخلاقي لطبقة الفرسان.

ولقد كان أكبر تجديد اجتماعي في ذلك العصر هو تفتح صفوف طبقة النبلاء على هذا النحو، وقبول عضو الحاشية العادي بضيئته الصغيرة في نفس فئة الفرسان التي يكونها سيده الغني القوي. فخدام الأُمس، الذي كان في مرتبة اجتماعية أدنى من مرتبة الفلاح الحر، أصبح الآن من النبلاء، وانتقل من زمرة من كانوا بلا حقوق، إلى ذلك الطرف الآخر الذي تتعلق به الآمال في العصور الوسطى،

(١) Viktor Ernst : Mittelfreie, 1920, p. 40 .

أعنى فئة الطبقات المميزة. ولو نظرنا إلى ظهور طبقة الفرسان من هذه الزاوية، لوجدنا فيها مجرد مثال آخر لزيادة المرونة والحركة الاجتماعية، ولنفس الرغبة فى الصعود، التى أدت بدورها إلى تحويل أرقاء الأرض إلى بورجوازيين، وغير الأحرار إلى عمال أحرار أو مستأجرين مستقلين.

فإذا كانت الأغلبية الساحقة من الفرسان قد استمدت من أفراد الحاشية والأتباع، كما هو واضح بالفعل، فإن للمرء أن يتوقع أن مصطفى الطابع العام لحياة الفرسان وثقافتهم، من حيث هم طبقة، بنظرتهم الخاصة إلى الحياة^(١). ومع ذلك فقد ظهر منذ بداية القرن الثالث عشر اتجاه لدى الفرسان إلى أن يصبحوا جماعة مغلقة لا يعود من الممكن للآخرين أن ينفذوا إلهامها. فلم يعد فى وسع أحد أن يصبح من الفرسان إلا أبناء الفرسان. ولم يعد يكفى المرء لكى يصبح نبيلًا أن يقبل منحة من الأرض أو أن يكون له مستوى مرتفع فى الحياة، وإنما أصبح من الضرورى توافر شروط صارمة، والإتعام بلقب الفروسية فى طقوس محددة^(٢). وأصبح الانتماء إلى طبقة النبلاء مرة أخرى أمرًا تحول دونه موانع وعقبات، ومن المعقول أن نفترض أن الفرسان الذين منحوا اللقب حديثًا كانوا أحرص الجميع على انعزالية طبقتهم. وأنها كان الأمر، فإن تحول الفرسان إلى طبقة وراثية مغلقة كان هو اللحظة الحاسمة فى تاريخ طبقة النبلاء فى العصر الوسيط، وكان بلا شك أكثر اللحظات حساسًا فى تاريخ نظام الفروسية. فمنذ ذلك الحين أصبح الفرسان الجدد جزءًا لا يتجزأ من طبقة النبلاء، بل أصبحوا فى واقع الأمر يمثلون الأغلبية الساحقة فى هذه الطبقة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن الفرسان هم الذين أصبحوا يحددون المثل الأعلى الفروسى للنبلاء، ويرسمون خطوط أيديولوجيتهم المبنية على أساس الوعى الطبقي. فمبادئ طريقة حياة النبلاء، وأخلاق النبلاء، قد أخذت تتخذ فى الحين الشكل الواضح الصارم الذى نعرفه من خلال شعر الملاحم والشعر الغنائى فى عصر الفروسية. وكثيرًا ما يحدث أن يكون الأفراد الجدد فى جماعة مميزة أكثر صرامة فى

(١) Paul Kluckhohn : "Ministerialität und Ritterdichtung", Zeitschr. f. Deutsches Altertum, vol. 52, p. 1910, p. 137.

(٢) Marc Bloch : La Société féodale, II, 1940, p. 49.

موقفهم من المسائل المتعلقة بقواعد السلوك الطبقي من أولئك الذين ينتمون إلى هذه الطبقة بحكم مولدهم، إذ أن وعيهم بالأفكار التي تربط أفراد الجماعة الخاصة سويًا، والتي تميزها عن الجماعات الأخرى، أوضح من وعي أولئك الذين نشأوا في ظل هذه الأفكار. وهذه سمة معروفة من سمات التاريخ الاجتماعي، طالما تكررت: إذ أن الشخص "المحدث" يميل دائمًا إلى المبالغة في تعويض شعوره بالنقص، وإلى تأكيد الصفات الأخلاقية اللازمة للامتيازات التي يستمتع بها. وفي الحالة التي نحن بصدها أيضًا نجد أن الفرسان الذين ظهروا من بين صفوف أفراد الحاشية كانوا أشد صرامة وتعصبًا في أمور الشرف من أرسقراطى المولد القدماء. ذلك لأن الأمر الذى كان يبدو للآخرين أمرًا مسلمًا به، وشيئًا لا يكاد يكون من الممكن أن يختلف عما هو عليه، يبدو مشكلة، وإنجازًا يحتاج تحقيقه إلى جهد فى نظر من اكتسب حديثًا لقلب النبيل. وأصبح الشعور بالانتماء إلى الطبقة الحاكمة، وهو الشعور الذى لم يكن لطبقة النبلاء القديمة وهى به، تجربة جديدة عاثلة فى نظرهم^(١). وفى تلك الأمور التى يسلك فيها القديم بالسليقة ولا يباهى بشيء فى سلوكه هذا، يجد الفارس نفسه إزاء مهمة عسيرة بوجه خاص، ويجد أمامه فرصة للسلوك البطولى، ويشعر بالحاجة إلى تجاوز ذاته - بل إلى أن يفعل شيئًا غير مألوف وغير طبيعى. وفى المسائل التى لا يحرص فيها "السيد الكريم الأصل" على أن يتميز عن سائر الناس، نجد الفارس الجديد يطلب إلى أشباهه أن يحرصوا، بأى ثمن، على الظهور بمظهر مختلف عن سائر البشر العاديين. وهكذا كانت المثالية الرومانتيكية، والنزعة البطولية المتعمدة المبالغ فيها لدى الفرسان، مثالية وبطولية غير أصيلة، ترجع قبل كل شيء إلى الطموح والتعمد الذى حرصت به طبقة النبلاء الجديدة هذه على إظهار الأفكار المتعلقة بشرفها الخاص. ولم تكن حماسها إلا علامة ضعف وعدم ثقة بالنفس، وهى صفات لم تكن طبقة النبلاء القديمة تعاني منها طالما ظلت بمنأى عن تأثير الصحبة الجديدة، غير المستقرة، للفرسان. وأوضح مظهر لعدم الاستقرار هذا هو موقفها المذهذب من الأشكال التقليدية لحياة النبلاء. فهى من ناحية تتمسك بسطحيات

(١) Alfred v. Martin : "Kultursoziologie des Mittelalters", Hand- Woerterbuch d. Soziologie, edit. By A. Vierkandt, 1931, p. 379 - J. Buchler, op. cit., p. 101 .

أسلوب الحياة الأرستقراطي وتبالغ في رسمياته، ولكنها من جهة أخرى تعلى من قدر النبيل الباطن للنفس فوق النبيل الخارجى والشكلى المحض للميلاد وطريقة السلوك. أى أن وعيها بمركزها الثانوى جعلها تبالغ في قيمة الشكليات المحضة، ولكن أدركها أيضًا أن لديها قدرات لا تقل عن قدرات الأرستقراطية القديمة، وربما كانت أعظم منها، جعلها تنتقص في الوقت ذاته من قدر هذه الشكليات، وتقلل من قيمة النسب العريق في ذاته.

كذلك فإن إعلان نبيل الخلق فوق نبيل الأصل كان أيضًا مظهرًا من مظاهر اصطباغ طبقة المحاربين الإقطاعية القديمة بصبغة مسيحية كاملة - وهو حيلة تطور طويل بدأ من أيام المحارب الفظ المحترف في عصر الهجرات، وانتهى إلى فرسان الله في العصور الوسطى المتأخرة. وقد شجعت الكنيسة تكوين طبقة الفرسان النبلاء الجديدة بكل ما في متناول أيديها من الوسائل، ودعمت مركزها الاجتماعى بنوع من التبريك، وكلفتها بحماية الضعفاء والمظلومين، واعترفت بها بوصفها جيش المسيح، وبذلك أضيفت عليها نوعًا من المكانة الروحية السامية. ولا شك في أن الهدف الحقيقى للكنيسة كان هو الحد من عملية الاصطباغ بالصبغة العلمانية، التى بدأت فى المدن، والتى كان من الممكن - لو لم تتدخل الكنيسة على هذا النحو - أن تجد مزيدًا من التشجيع لدى الفرسان، الذين كانوا فى عمومهم فقراء لا تراث لهم. والواقع أن الميول الدنيوية لدى الفرسان كانت من القوة بحيث أن موقفهم من تعاملهم الكنيسة كان، على الرغم من الجزاء الذى كان يكافأ به المتسكون بأهداب الإيمان، أقرب ما يكون إلى الموقف الوسط وأن نفس التعارض بين الدوافع الدنيوية والأخروية والجسمية والروحية، ليظهر بوضوح فى جميع التجديدات الثقافية التى ظهرت بين الفرسان - أى فى أخلاقهم، ونظرتهم الجديدة إلى الحب، والشعر الذى كان يعبر عن هذه النظرة الجديدة.

ولقد كانت فكرة الجمال الخير kalokogathia تتغلغل فى نظام الفضائل الفروسية بأسره، شأنه شأن أخلاق الأرستقراطية اليونانية. فمن المحال اكتساب أية فضيلة من فضائل الفروسية دون قوة وتدريب بدنى - كما أن هذه الفضائل لا يمكن

أن تكون مركزة على إنكار فعلی وإماتة تلك المزايا البدنية التي أنكرتها الفضائل المسيحية الأصلية. وقد تتباين القيمة النسبية للصفات المادية والبدنية في مختلف جوانب هذا النظام، الذي يشتمل على فضائل يمكننا أن نسميها بالفضائل الرواقية، والفروسية، والبطولية، والأرستقراطية (بمعنى ضيق لهذا اللفظ) غير أن العامل المادي لا يفقد في أي وقت أهميته فقدانا تاماً. والواقع أن كل ما تشتمل عليه المجموعة الأولى من الفضائل إنما هو - كما لاحظ البعض في صدد نسق الفضائل هذا بأسره^(١) - المبادئ المعروفة للأخلاق القديمة في قالب مسيحي، لا أكثر ولا أقل. فمن المعروف أن قوة الخلق، والتحمل والاعتدال، وضبط النفس، كانت صفات تمثل المفاهيم الرئيسية للأخلاق والأرستقراطية، ومن بعدها الأخلاق الرواقية بصورة أشد صرامة: وكل ما فعله الفرسان هو أنهم اقتبسوا هذه الأخلاق، وذلك قبل كل شيء، من خلال الأدب اللاتيني الوسيط. كذلك فإن الفضائل البطولية، ولاسيما الاستهانة بالخطر والألم والموت، والولاء المطلق، والسعي إلى الشهرة والشرف، كانت لها من قبل مكانة عالية في العصور الإقطاعية، وكل ما فعلته أخلاق الفروسية هو أنها خففت من غلواء المثل البطولي الأعلى في ذلك العصر، وأضفت عليه طابعاً انفعالياً جديداً، ولكنها احتفظت به من حيث المبدأ. وأصبحت النظرة الجديدة إلى الحياة تعبر عن نفسها بكل وضوح، وبأقرب الطرق إلى الطابع المباشر، في الفضائل المميّزة "للفرسان" و"السادة": فهي أولاً تظهر في الشهامة نحو المهزومين، وفي حماية الضعفاء، واحترام، والمجاملة والخنوة. وتظهر ثانياً في الصفات التي لا تزال تميز السادة المهيّبين في العصر الحديث، أهني الكرم، وهدم الاكتراث النسبي بفرص الكسب، وتوخي العدالة والنزاهة بأى ثمن. ولا شك أن أخلاق الفروسية لم تعدم تأثيراً بنظرة البورجوازي المتحرر إلى الحياة، غير أن دعوة الفرسان إلى هذه الفضائل النبيلة جعلتهم يقفون موقف المعارضة الشديدة للروح التجارية عند الطبقة البورجوازية. فقد شعر الفرسان بأن وجودهم المادي مهدد بالاقتصاد النقدي البورجوازي، ولم يشعروا إلا بالكراهية والأزدراء نحو نزعة الترشيد فسي الاقتصاد،

(١) Gustav Shrimmann : "Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems", Zeitschr. F. Deutsches Altertum, vol. 56, 1919, pp. 37 ff.

ونحو الحسابات والمضاربات، والادخار والمساومة، التي كان يتميز بها التجار. فطريقتهم في الحياة، التي يتغلغل فيها مبدأ "للنبل أحكامه والتزاماته" Noblesse Oblige، وإسرافهم، وحبهم للظهور، وازدراؤهم لكل عمل يدوى وكل سعى منتظم إلى الربح — كل ذلك كان مضادا تمامًا للبورجوازية.

وما زالت أمامنا مهمة أصعب من التحليل التاريخي لأخلاق الفروسية، وهي تتبع أصل السمتين الثقافتين الكبريتين اللتين تميز بهما عصر الفروسية — وأهني بهما المثل الأعلى الجديد في الحب، والنمط الجديد من الشعر الغنائي الذي كان يعبر عن هذا المثل الأعلى الجديد. فمن الواضح، بادئ ذي بدء، أن هذه الأشكال الثقافية كانت مرتبطة بالحياة في البلاط ارتباطًا وثيقًا. فليس البلاط مجرد "خلفية" لها، وإنما هو التربة التي لا تنمو هذه الأشكال إلا فيها. ولكن زمام المبادرة في هذه المرة لم يكن لبلاط الملك، وإنما لبلاط الأمراء وكبار السادة الإقطاعيين. ومن الملاحظ بوجه خاص أن ضيق نطاق هذا البلاط الأخير هو الذي يفسر الطابع المتحرر نسبيًا، والأقرب إلى الفردية، في ثقافة الفروسية. فهنا نجد كل شيء أقل وقارًا وشكلية، وأكثر تحررًا ومرونة بكثير، مما كان في بلاط الملوك الذي كان مركزًا للثقافة في الأيام الخالية. ومع ذلك فحتى في بلاط القصور الصغيرة هذه كانت التقاليد تراهي بقدر غير قليل من الدقة. فالانتساب إلى البلاط يعنى المحافظة على التقاليد، وكان يعنى ذلك على الدوام، إذ أن من صميم ماهية ثقافة البلاط أنها ينبغي أن تضع حدودًا لفردية الناس الفوضوية الجامحة، وتوجهها في مسالك مطروقة. ولنذكر أن ممثلي ثقافة البلاط المتحررة نسبيًا هذه كانوا لا يزالون يدينون بمركزهم الخاص، لا لأية صفات تميزهم عن بقية أعضاء البلاط، بل لوضع يشتركون فيه مع الباقين. وفي مثل هذا العالم المحكوم بالشكليات تحرم الأصالة بوصفها خروجًا عن اللياقة^(١). ذلك لأن الانتماء إلى دائرة البلاط هو ذاته أكبر مكافأة وأرفع تكريم يناله الإنسان، فبإنا أصر بعد ذلك على تأكيد فرديته كان هذا أقرب إلى أن يكون نوعًا من الاستخفاف بهذا الامتياز. وهكذا فإن ثقافة العصر بأكملها كانت

(١) Hans Naumann : "Ritterliche Standeskultur um 1200". In Hofsche Kultur, 1929, p. 35.

متقيدة بحدود تقاليد أو مواضع تتفاوت في درجة صرامتها. وأصبح الطابع النمطي هو الذى يتحكم فى طريقة الاتصال الاجتماعى، والتعبير عن العاطفة، بل والمواظف ذاتها، وهو الذى يتحكم أيضاً فى الصور الشعرية والفنية وأوصاف الطبيعة ومجازات الشعر الغنائى، وفى "القوس القوطى" أو الابتسامة المهذبة على أوجه التماثيل.

ولقد كانت ثقافة عصر الفروسية الوسيط أول شكل حديث من أشكال الثقافة يبنى على تنظيم البلاط، وأول شكل توجد فيه وحدة روحية حقيقية بين الأمراء وأفراد الحاشية والشعراء. ولم تكن "قصور ريات الفنون" Courts of the Muses مجرد أدوات للدهاية للأمراء أو مؤسسات تعليمية تتلقى منهم الإحانة فحسب، وإنما كانت أجهزة تؤدي غرضاً مشتركاً بين أولئك الذين يكتشفون أشكال الحياة النبيلة وأولئك الذين يمارسونها. ولم تكن مثل هذه الوحدة لتتاح إلا بعد أن صار الوصول إلى أعلى مستويات المجتمع أسراً ممكناً بالنسبة إلى الشعراء الذين ينتمون إلى طبقات دنيا، وذلك بعد أن أصبح هناك تشابه تام فى العادات - وهو تشابه لم يكن من الممكن تصويره من قبل - بين الشعراء ومستمعهم، وبعد أن أصبحت كلمة "نبيل" و"وضيع" لا تدل فقط على فوارق المولد، بل على فوارق التعليم أيضاً، بحيث لم يكن المرء نبيلاً بالضرورة بحكم مولده ومرتبته وحدها، وإنما ينبغى أن يصبح كذلك بتدريب ذهنه وخلقه. ومن الواضح أن معياراً للقيم كهذا لم يكن من الممكن أن يتوطد إلا على أيدي "نبلاء محترفين" مازالوا يذكرون كيف توصلوا إلى مركزهم المميز الخاص، لا على أيدي نبلاء وراثيين كانوا يتمتعون بهذه الامتيازات منذ العصور الغابرة^(١). ولقد أدى اهتمام طبقة الفروسية بمعيار "الجمال الخبير" Kalokagathia، أى بثقافة جديدة تمزج قيمة أخلاقية واجتماعية إلى الامتياز الجمال والعقل - إلى زيادة توسيع الهوة بين التعليم الروحى والزمنى، وانتقل السبق، فى مجال الشعر خاصة، من أيدي رجال الدين، الذين كانت نظرتهم إلى الحياة متحيزة للجانب الروحى، إلى الفرسان، وفقد أدب الرهبان الدور الرئيسى الذى كان له من قبل، ولم يعد الراهب هو الذى يمثل العصر، وإنما أصبحت

(١) Hennig Brinkmann : Die Anfänge des modernen Dramas, 1933, p. 9, note 8 .

الشخصية المميزة هي الفارس كما يصور مثلاً في "فارس بامبرج"^(١) Rider of Bamberg نبيلًا، فخورًا، ذكيًا، وثمرة رائعة لتهديب الروح وتدريب البدن.

إن الطابع النسائي الواضح هو أبرز الصفات التي تميز ثقافة البلاط في العصور الوسطى عن كل ثقافة سابقة للبلاط - حتى ثقافة البلاط الهلنستية، التي كانت بدورها متأثرة بالنساء تأثيرًا قويًا^(٢). فهي لم تكن نسائية لمجرد كون المرأة قد قامت بدور في الحياة الثقافية للبلاط وأثرت في اتجاه الخلق الشعري، بل أيضًا لأن فكر الرجال ومشاعرهم كانا ذا طابع نسائي في نواح كثيرة. فأغاني الحب البروفنسالية، ورومانسيات "آرثر" البريتونية موجهة أساسًا إلى النساء، على خلاف الشعر البطولي القديم، وكذلك الحال في الأقاصيص الشعبية الفرنسية المسماة Chansons de geste ، والتي كانت مكتوبة لمستمعين من الرجال. كذلك فإن الينانور داقويتين Eleanor d'Aquitaine وماري دي شمباني Marie de Champagne وارمنجارد دي ناربون Ermengarde de Narbonne وغيرهن من السيدات الراعيات للأدب، لم يكن فقط سيدات كبيرات لديهم "صالونات أدبية"، ولا مجرد ذواقات يتميزن بآراء صائبة لها أهميتها الحاسمة، بل لقد كن في كثير من الأحيان هن اللاتي يتحدثن من خلال لسان الشاعر. والواقع أن الرجال كانوا يدينون بتعليمهم الفني والأخلاقي للنساء، على حين أن النساء هن مصدر الشعر وموضوعه والمستمعات إليه. ولم تكن هذه هي القصة الكاملة، إذ أن الشعراء لم يقتصرُوا على مخاطبة النساء بأشعارهم، بل كانوا ينظرون إلى العالم بأعين النساء. فالمرأة، التي كانت في العصور القديمة مجرد عبد يمتلكه الرجل، وغنيمة يستولى عليها لقاء حروبه وفتوحاته، والتي كان مصيرها، حتى في العصور الوسطى المتقدمة، متوقفًا إلى حد بعيد على هوى الأسرة والسيد الكبير، أصبح لها الآن مركز يكاد يستعصى لأول وهلة على الفهم^(٣) فقد يكون من الممكن تفسير تحسين فرص

^(١) لوحة مجهولة الأصل، تنتمي إلى القرن الثاني عشر على الأرجح. (المترجم)

^(٢) Erwin Rhode : Der Griech. Roman, 1900, 2nd edit., pp. 68 ff.

^(٣) H. O. Taylor : The Medieval Mind, 1925, I, p. 581.

التعليم أمام النساء على أساس أن رجالهن كانوا مشغولين دائماً بالخدمة العسكرية. وإن الثقافة ازدادت اصطفاً بالصيغة الدنيوية. ومع ذلك فما زال علينا أن نفكر كيف أصبح للتعليم المحض من النفوذ ما أتاح للمرأة أن يكون لها حكم في المجتمع. فضلاً عن ذلك، فإن الأحكام الشرعية الجديدة، التي أتاحت للابنة في بعض الحالات أن ترث العرش وللأرملة أن تمسك بزمام ضيعة إقطاعية كبيرة، ربما كانت قد أسهمت بصورة عامة في رفع مكانة الجنس الأنثوي^(١). غير أن هذا لا يمكن أن يكون في ذاته تفسيراً كافياً. كما أن من المستحيل الإجابة بالمفهوم الفروسي للحب من أجل تفسير هذه الظاهرة، لسبب واضح هو أن هذا المفهوم ليس صلة للمركز الجديد الذي أصبحت المرأة تحتله في المجتمع، وإنما هو مظهر من مظاهره.

إن شعراء الفروسية المنتعش إلى البلاط لم يكونوا هم الذين اكتشفوا الحب، وإنما أضفوا عليه شعرهم معنى جديداً. صحيح أن موضوع الحب كان يتخذ أهمية متزايدة في الأدب الهوناني الروماني، ولاسيما بعد نهاية العصر الكلاسيكي. فحوادث "الإلياذة" تدور حول امرأتين، ولكنها ليست قصة حب، إذ أنك لو أحللت أي موضوع آخر للمنافسة محل هيلينا وبريسيس Briseis لقرأ على الشعر تغير أساسي. وفي "الأوديسية" نجد لقصة ناوسيكاء Nausikaa قيمة عاطفية معينة خاصة بها، غير أنها مجرد قصة واحدة لا أكثر. وظلت علاقات البطل بزوجته بنلوبى Penelope على نفس المستوى الذي كانت عليه العلاقات في الإلياذة. فالمرأة من الممتلكات، وهي جزء من متاع الدار. أما الشعر الغنائي اليوناني في العصر الكلاسيكي والعصر قبل الكلاسيكي فلم يكن يتناول إلا الحب الجنسي. وقد يكون هذا الحب مصدر أعظم متعة أو حزن، غير أنه يقتصر على مجاله الخاص المحدد، ولا تأثير له على الشخصية في مجموعها. ولقد كان يوريبديدس أول شاعر أصبح الحب عنده هو الموضوع الرئيسي لمقدمة مركبة ولصراع درامي. وقد اقتبست الكوميديا القديمة والحديثة منه هذا الموضوع الحافل بالإمكانات، وهكذا انتقل إلى الأدب الهلينستي، حيث اتخذ سمات رومانتيكية عاطفية، ولا سيما في "أرجوناوتيكا

(١) Eduard Wechsler : Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909, p. 72.

Argonautica - لأبولونيوس Apollonius . ولكن الحب يبدو في هذه الحالة بدورها عاطفة رقيقة أو شهوة عارمة على أقصى تقدير، لا مبدأ أعلى للتربية، وقوة أخلاقية، وطريقاً لأعمق تجربة في الحياة، كما يبدو في شعر عصر الفروسية. ومن المعروف أن ديدو واينياس Dido and Aeneas لفرجيل يدينان بالكثير لشخصيتي جاسون وميديا Jason and Medea لأبولونيوس، وأن ميديا وديدو، هما أشهر بطلات الحب في العالم القديم، كانا يعنيان الكثير بالنسبة إلى العصور الوسطى، وبالتالي بالنسبة إلى الأدب الحديث بأسره. ولقد كان الهلينستيون هم الذين اكتشفوا الجاذبية الخاصة لقصة الحب، وخلقوا أول أقاصيص الحب الرومانتيكية - وهي قصص كيوبيد وبسوخى Psyche وهيرو ولياندر Hero and Leander ودافنيس وخلوى Daphnis and Chloe ولكننا إذا استثنينا العصر الهلنستي، فإننا لن نجد للحب، بوصفه موضوعاً للكتابة العاطفية، مكاناً في الأدب حتى مجيء عصر الفروسية. فالمعالجة العاطفية لانفعال الحب، وزيادة التوتر نتيجة لعدم تأكد المحبين من أن كلا منهما سينال الآخر، كل هذه لم تكن تأثيرات يسعى إليها الشعر في العصور الكلاسيكية، أو في العصور الوسطى المتقدمة. ففي العالم القديم كان السبل يتجه إلى أقاصيص الأبطال والأساطير، وفي العصور الوسطى المتقدمة إلى أقاصيص الأبطال والقديسين. وإذا كان لموضوع الحب مكان في هذا كله، فإنه لم يكن يقترن بروعة المغامرة العاطفية، إذ أن الشعراء الذين كانوا يأخذون الحب مأخذ الجد كانوا يشاطرون "أوفيد" رأيه القائل أنه مرض يخلب لب الإنسان ويسلبه إرادة القوة، ويجعل حاله تمساً يدهو إلى الرثاء^(١).

وأهم الصفات المميزة لشعر الفروسية، في مقابل شعر العصر الكلاسيكي والعصر الوسيط المتقدم، هي أن الحب فيه، وإن كان قد اصطبغ بصبغة روحية، لا يصبح أبداً مبدأً فلسفياً كما كان عند أفلاطون والأفلاطونية الجديدة، بل إنه على العكس من ذلك يحتفظ بطابعه الحسي والجنسي، ويؤثر بهذا الوصف ذاته في

(١) قارن بالنسبة إلى الجزء التالي كتاب:

Alfred Koerte : Die Hellenistische Dichtung, 1925, pp. 166 - 7, Wilibald Schroeter : Ovid und die Troubadours, 1908, p. 109.

إحياء الشخصية الأخلاقية. فالجديد فى شعر الفروسية هو عبادة الحب، والفكرة القائلة إن من الواجب الحرص عليه ورعايته، والجديد فيه هو الاعتقاد بأن الحب مصدر كل ما هو خير وجميل، وإن كل سلوك بغيفض أو إحساس غير لائق إنما هو خيانة للمحبوب، والجديد فيه هو رقة الشعور وعمقه والخشوع التقى الذى يحس به المحب عندما تخطر بذهنه أبسط فكرة عن محبوبته، والجديد فيه هو رغبة المحب التى لا تعرف نهاية، ولا تشيع ولا يمكن إشباعها لأنها لا تقف عند حد، والجديد فيه هو السعادة التى هى مستقلة عن أى اكتمال للحب، والتى تظل هناك مقيمًا حتى فى حالة الإخفاق التام، والجديد فيه أخيرًا هو ما يبعثه الحب فى الرجل من تأثير يؤدى إلى نعمته وطراوته. والواقع أن مجرد كون الرجل يخطب ود المرأة كان انقلابًا فى العلاقة الأصلية بين الجنسين. ففى العصرين الآرسى والبطولى، عندما كان اصطياد العبيد والإغواء أمرًا مألوفًا يحدث كل يوم، لم يكن تودد الرجل إلى المرأة معروفًا. كذلك كان مما يتنافى مع عادات الشعب أن يتودد الرجل إلى المرأة طلبًا لحبها، إذ أن المرأة، لا الرجل، هى التى تغنى أغنيات الحب فى نظر الشعب^(١). وحتى فى الأقاصيص الشعبية المسماة Chansons de geste نجد المرأة هى التى تبدأ بالتودد إلى الرجل، أما فى أوساط الفروسية فإن هذا السلوك يبدو مفاجئًا للذوق ومخالفًا للهاقة. فالشهادة تقتضى بأن تكون المرأة باردة وأن يبرح الهوى بالرجل. والواقع أن موقف الشهامة والفروسية إنما هو موقف صبر لا ينفد، وإنكار تام للذات من جانب الرجل، يخطو على قهر لإرادته الخاصة وتضحية بوجوده فى سبيل إرادة المرأة بوصفها كائنًا أرفع. والشهادة تقتضى من الرجل قبولًا تامًا لهذه الحقيقة، ألا وهى أن موضوع تقديمه يستحيل بلوغه، وتقتضى منه الإغراق فى هذاب الحب، ونوعًا من نزعة الاستعراض الانفعالي Emotional exhibitionism وتعذيب الذات — وكلها سمات لنزعة الحب الرومانتيكية الحديثة ظهرت هنا لأول مرة .. فبداية تاريخ الشعر الحديث قد استهلكت بهذا التصوير للمحب على أنه مشتاق وزاهد، وللمحب على أنه شىء لا صلة له بالوصل والنوال، بل هو يتوى

(١) E.K. Chambers : "Some Aspects of Medieval Lyric". In "Early English Lyrics". Chosen by E.K. Chambers and F. Sidgwick, 1907, pp. 260 - 1 .

بفضل طابعه السلبي : فهو "حب للبعيد" دون أى موضوع ملموس أو حتى موضوع محدد المعالم.

فكيف إذن يمكن تفسير ظهور هذا المثل الأعلى الغريب للحب، الذى يبدو شديد التعارض مع المشاعر البطولية لذلك العصر؟ وهل يعقل أن يعمل سيد كبير ومحارب وبطل، على كهت شخصيته المبتكرة النازعة إلى السيطرة، والتوسل إلى امرأة من أجل الحب، أو حتى من أجل مجرد نعمة السماح له بإعلان حبه - وأن يقبل جزاء على ولائه وإخلاصه ابتسامة ونظرة رقيقة أو كلمة طيبة؟ إن مما يزيد الموقف غرابة أن نفس هذا المحب، على الرغم من كل ما كانت تنسم به نظرة العصور الوسطى من صرامة أخلاقية، لم يكن يحجم عن الجهر بمشاعره البعيدة كل البعد عن العفاف نحو امرأة متزوجة، هي فضلاً عن ذلك زوجة سيده الكبير ومضيفه فى العادة. وآخر مظاهر الغرابة أن يعلن الشعراء الجوالون الفلاسون المشردون حبهم لزوجات أسبادهم وورعاتهم بطريقة لا تقل فى تحررها وصراحتها عن طريقة اللوردات النبلاء، فيطلبون ويتوقعون نفس الود الذى يطلبه ويتوقمه أى أمير أو فارس.

إن أوضح ما يمكن أن يقال فى محاولة الإتيان بحل لهذه المشكلة، هو أن نفترض أن هذه الآراء وهذا النوع من عبودية الحب من جانب الرجل، لم تكن إلا نتيجة للمفاهيم التشريعية العامة لعصر الإقطاع، وأن النظرة إلى الحب فى عصر البلاط والفروسية إنما كانت امتداداً لعلاقة التبعية السياسية إلى ميدان العلاقات بين الجنسين . وبالفعل نجد أن هذه الفكرة - أعنى القول بأن الخدمة فى الحب إنما هي محاكاة للخدمة فى علاقة التبعية الاجتماعية - قد عرضت فى أول عهد البحث فى شعر التروبادور^(١). وهناك شكل آخر أحدث عهداً لهذا التفسير ذاته، يجعل من الحب فى عصر الفروسية مجرد ناتج عرضى لولاء الفرسان، وينظر إلى تبعية الحب على أنها لا تعدو أن تكون مجازاً. وقد كان أول من قال بهذا رأى

(١) M. Fauriel : Hist. De la Poésie Provençale, 1947, I, pp. 503 ff. - E. Henrici : Zur Gesch. Der mittelhochdeutschen Lyrik, 1876.

ادفارد فكلسر E. Wechssler^(١). فالنظرية المثالية القديمة لأصل التبعية كانت تستمد العلاقة الاجتماعية من العلاقة الأخلاقية، فتذهب إلى أن فكرة الولاء، تقتضي موافقة شخصية من السيد على التابع، وثقة من جانب التابع في سيده وتعلقاً شخصياً به^(٢). أما نظرية فكلسر فتؤكد أن "حب" التابع، سواء أكان نحو سيده أم نحو امرأة، لا يعدو أن يكون تصامياً بمركزه الاجتماعي الثانوي. ففي رأيه أن أهاني الحب هذه، لا تعدو أن تكون تعبيراً عن خضوع التابع لسيده، وشكلاً آخر من أشكال المديح السياسي^(٣). وحقيقة الأمر هي أن شعر الحب في عصر الفروسية لا يستمد من أخلاق الولاء أشكاله وتعبيراته وصوره وتشبيهاته فحسب، وأن شاعر التروبادور لا يعلن فقط أنه الخادم المطيع والتابع الخالص للمرأة المحبوبة، بل أنه يذهب إلى حد أن يطلب منها حقوقه بوصفه تابعاً، ويطلبها بأن تبادل الولاء، وتكفل له الحظوة والرعاية والمساعدة. ومن الواضح أن هذه المطالبات إنما كانت صيغاً تعبر عن تقاليد البلاط وفي وسعنا أن نفهم بوضوح كيف ينقل الشاعر عهده هذه من سيده إلى محبوبته إذا وضعنا في اعتبارنا أن البارونات كانوا يتقربون طويلاً، وبصورة متكررة، في الحروب، وأن سلطة السيادة كانت تنتقل، أثناء غيابهم من البلاط والقلمة، إلى النساء. فكان من الطبيعي تماماً أن ينشد الشعراء التابعون لهذه القصور أشعاراً في مديح السيدة، وأن يعبروا عن هذه الأشعار بتلك الأساليب المصطنعة بالشهامة والفروسية، التي كانوا يعتقدون إنها ترضى الغرور الأنثوي. وعلى ذلك فليس لنا أن نرفض كل الرفض نظرية فكلسر القائلة أن خدمة الحب بأسرها - أي عبادة الحب في القصور، وأنواع الشعر الغنائي الغزلي التي تتخذ صيغة الشهامة - لم تكن في حقيقة الأمر من خلق الرجال، وإنما من خلق النساء اللاتي كن يستخدمنه لهذا الغرض. على أن أقوى حجة سيقت للاعتراض على هذه النظرية هي أن أقدم شعراء التروبادور جميعاً، وهو وليام التاسع، كونت دي

(١) E. Wechssler : "Frauendienst und Vasallität", Z. schr. F. Franz. Spr. u. Lit., vol. 24, 1902 - Das Kulturproblem des Minnesangs, 1909.

(٢) Jacques Flach : Les Origines de l'Ancienne France. II. Les Origines communales, la féodalité et la chevalerie, 1893.

(٣) E. Wechssler : Das Kulturproblem, p. 113.

بواتييه Poitiers ، وهو أول من صيغ تعبيره عن الحب بصيغة الخضوع التبعية ، لم يكن هو ذاته تابعًا وإنما كان أميرًا عظيم الشأن. ومع ذلك فليس هذا بالاعتراض المقنع تمامًا ، إذ أن من الجائز أن يكون إعلان الولاء في حالة الكونت دي بواتييه ذاته مجرد نزوة شعرية خطرت بباله ، على حين أنه أصبح في حالة شعراء التروبادور التاليين مبنية على الحقائق الفعلية للوضع القائم. بل أن الأمر لابد أن يكون كذلك في الواقع ، وإلا لما أتبع لمثل هذه النزوة الشعرية الخاصة أن تنتشر وتوطد دهائمها إلى هذا الحد. فحتى على الرغم من إنها لم تكن ، في حالة مخترمها الأصلي ، مطابقة لظروفه الشخصية ، فإنها كانت على الأقل مبنية على أوضاع فعلية قائمة في ذلك العصر.

وعلى أية حال ، ف سواء أكانت ألفاظ قصيدة الحب في عصر الفروسية مبنية على علاقة حقيقية أو وهمية ، فإنها تبدو منذ البداية محددة على أساس مواضع أدبية مقررة. فالشعر الغنائي عند التروبادور هو "شعر مجتمع" ، ينبغي فيه أن تضي ، حتى على التجارب الحقيقية ذاتها ، صورة ثابتة مرتبطة بالذوق الشائع. ففي قصيدة بعد الأخرى نجد الشاعر يتغزل في المرأة المحبوبة بنفس الألفاظ ويعزو إليها نفس الأوصاف ، ويصورها على أنها تجسد لنفس الفضيلة والجمال. وجميع القصائد تستخدم نفس الصيغ البلاغية إلى حد يمكن معه النظر إليها جميعًا على أنها من عمل شاعر واحد^(١). ولقد كانت هذه الطريقة الأدبية الشائعة من القوة ، وكانت تقاليد البلاط من التماسك إلى حد يشعر معه المرء بأن الشعراء لم يكن في أذهانهم سوى مثل أعلى مجرد ، لا أية امرأة بعينها ، وبأن مشاعرهم مستمدة من أمثلة أدبية ، لا من أي شخص حي. وأغلب الظن أن هذا الشعور كان هو السبب الرئيسي الذي أدى بفكسلر إلى إنكار وجود أية تجربة فعلية للمواقف التي تعبر عنها أغنيات الحب هذه ، إلا في أندر الأحوال. ففي رأيه أن إطراء المرأة كان أصيلاً ، غير أن أي حب من جانب المنشد كان في العادة مجرد تزييف اصطلاح عليه ، وهو الصيغة المتفق عليها للإطراء. فالتساء كن يردن أن يتغنى الشعراء بهن

(١) Friedrich Dietz : Die Poesie der Troubadours, 1926, p. 126 .

ويطروا جمالهن، ولم يكن أحد يعبا بحقيقة الحب الذى يفترض أنه هو الذى ألهم الشاعر هذا الإطراء. فالعنصر العاطفى فى الغزل كان "خداعياً ذاتياً واهياً" وملهاة اجتماعية يسهل فهم سببها، ومواضعة فارغة. ويذهب فكسلر إلى أن أى تعبير عن شعور قوى أصيل لم يكن ليقبل على الإطلاق من جانب السيدة أو من جانب رجال البلاط، إذ كان يعد خرقاً للنظام وخروجاً عن أصول اللهاقة^(١). فمسألة مبادلة المرأة الحب مع التروبادور كانت مسألة مستحيلة التصور، إذ أنه، بالإضافة إلى تباين المرتبة، فإن أبسط تلميح إلى الزنا كان كفيلاً بأن يقابل بعقوبة شديدة من الزوج^(٢). فإعلان الحب كان يقصد منه عادة أن يكون مناسبة يشكو فيها الشاعر من قسوتها وصدها، ومثل هذه الشكوى ذاتها كانت تمد بحق امتداحاً لعفة المرأة المصونة^(٣).

على أن البعض، رغبة منه فى إثبات استحالة نظرية الحب الخيالى هذه، قد أكد أن أغنيات الحب كانت لها قيمة فنية رفيعة، وساق أصحاب هذا الرأى الحجة القديمة المألوفة القائلة أن كل فن أصيل ينبغى أن يكون مخلصاً، مبنياً على تجربة حقيقية مباشرة. ولكن حقيقة الأمر هى أن كل صفة جمالية، حتى القيمة العاطفية لعمل فنى، تقع بمعزل عن مسألة كونها مخلص أم غير مخلص، تلقائية أم مصطنعة، أصيلة أم متمعدة - إذ أن المرء لا يستطيع أبداً أن يكون على ثقة مما أحسه الفنان، أو مما إذا كانت المشاعر التى يثيرها تأمل العمل الفنى تناظر بالفعل تلك التى دعت إلى خلقه. فالبعض يعتقد أنه لو كان كل ما تتضمنه أغنيات الحب عند التروبادور هو تملق مدفوع الأجر، كما يؤكد فكسلر، لما استطاعت هذه الأغنيات أن تجذب اهتمام كل هذا الجمهور الكبير^(٤). ومع ذلك فمن الواجب ألا نستهيى بقوة الذوق الشائع فى مجتمع قصور تتحكم التقاليد فى عقليته، هذا فضلاً عن أن الجمهور لم يكن كبيراً، حتى لو كان موجوداً فى كل بلدان أوروبا الغربية. ومع كل ذلك، فعلى الرغم من أن القيمة الفنية لشعر الفروسية، وكذلك ما أحرزه من نجاح،

(١) E. Wechsler : Das Kulturproblem, p. 214 .

(٢) Ibid., p. 154 .

(٣) Ibid., p. 182 .

(٤) I. Feverlight : "Vom Ursprung der Minne", Archivum Romanicum, 1939, XXIII, p. 36 .

لا يحول بيننا بالضرورة وبين وصفه بأنه "خيالي"، فإننا لا نستطيع مع ذلك أن نقبل نظرية فكسلر دون تحفظات. فمن المعترف به أن حب الفروسية إنما كان مظهرًا لعلاقة التبعية، وكان بهذا الوصف "زائفًا"، غير أنه لم يكن خيالاً وهمياً واعياً، أو لهوً مقصوداً. فالحب العاطفي فيه كان أصيلاً، حتى لو كانت أصلته هذه قد اتخذت شكلاً مقنعاً. والحق أن طول الدة التي دامها حب التروبادور وشعر الحب أو الغزل لا يسمح لنا بأن نعهده مجرد خيال. وكما أكد البعض^(١)، فإن التعبير الأدبي الناجح عن عواطف وهمية كان أمراً لا يخلو من نظائر في التاريخ، ولكن بقاء هذا الوهم الخيالي أجيالاً طويلة هو قطعاً أمر ليس له نظائره.

وعلى الرغم من أن علاقة التبعية كانت تتغلغل في كل البناء الاجتماعي لتلك العصر، فإننا لا نستطيع تفسير سبب التحول المفاجئ نحو هذا الموضوع إلى الحد الذي أصبح معه المضمون العاطفي كله للشعر مغلفاً في إطار هذه العلاقة، إلا إذا وضعنا في اعتبارنا ارتقاء الأتباع إلى مرتبة الفرسان، والارتفاع الجديد في مركز الشاعر في البلاط فلا بد لأي فهم سليم لمفهوم الحب الجديد من أن يضع في اعتباره ظهور طائفة الفرسان الجديدة، التي كان كثير من أفرادها بلا ممتلكات، وما أثارته هذه الفئة الاجتماعية الجديدة غير المتجانسة من فورة في المجتمع، مثلما ينبغي أن يضع في اعتباره القوالب التشريعية العامة للإقطاع. فقد كان هناك كثير من الشبان الذين كانوا فرساناً بالورثة، والذين كانوا أبناء لم تعد ضياع آباءهم تكفيهم، فأصبحوا الآن يهيمون على وجوههم مغلسين، وكثيراً ما كان ينتهي بهم الأمر إلى اكتساب رزقهم من العمل كمغنين جوالين، ولكنهم كانوا يسمعون - إذا كان ذلك ممكناً - إلى الاستقرار في خدمة بلاط سيد عظيم^(٢). ولقد كان عدد كبير من شعراء التروبادور والمنيسنجر "شعراء الحب" Minnesinger ينحدرون من أصل وضيع، ولكن نظراً إلى أن الشاعر الجوال الموهوب الذي يرعاه سيد كبير كان يستطيع بسهولة أن يرتفع إلى مرتبة الفروسية، فإن الفوارق في المولد لم تعد لها كل هذه الأهمية الكبيرة. وفي كثير من الأحيان كان هؤلاء الفرسان الفقراء المقتلمون من

(١) Alfred Jeanroy : La Poésie Lyrique des Troubadours, I, 1934, P. 89.

(٢) P. Kluckhohn, op. cit., p. 153.

جنودهم، هم بطبيعة الحال أقوى المدافعين عن ثقافة الفروسية. ذلك لأن فقرهم وتغير موطنهم جعلهم يشعرون بنوع من التحرر من الروابط والالتزامات الاجتماعية كان من المستحيل أن تشعر به طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة. وكان في استطاعتهم، دون حرج، أن يقدموا على تجديلات كانت تبدو معرضة لأخطر الانتقادات في نظر غيرهم ممن كانت جذورهم أشد تغلغلاً في المجتمع. ولقد كان هذا العنصر المتقلب على سطح المجتمع هو الذى يرجع إليه الفضل الأكبر في ظهور عبادة الحب الجديدة، وفي تنمية شعر البلاط العاطفى الجديد^(١). فقد صبغ هؤلاء الفرسان ولاءهم لسيداتهم بصبغة أغنيات الحب التى تتخذ قالباً غزلياً، ولكنه ليس "خيالياً أو وهمياً" تماماً. وكانوا هم أول من جعلوا خدمة السيدة تقف إلى جانب خدمة السيد الكبير، وهم الذين فسروا الولاء بأنه حب، والحب بأنه ولاء. ومن المؤكد أن هناك دوافع ذات طابع جنسى نفسانى كان لها دورها أيضاً في هذا التعبير الغزلى عن وضع اقتصادى واجتماعى، غير أن هذه الدوافع كانت بدورها تخضع لشروط اجتماعية.

فلقد كانت القصور والقلاع تتسم في كل الأحوال بكثرة عدد الرجال وقلة عدد النساء إلى حد بعيد. فكانت حاشية اللورد تتألف من رجال معظمهم غير متزوجين. أما فتيات الأسر المرموقة فكان ينشأن في أديرة، ونادراً ما كان يراهن أحد. وكانت الأميرة أو سيدة القلعة هي المركز الذى تدور حوله حياة القصر بأسرها. فكان الفرسان ومنشدو البلاط يبدون جميعاً فروض الولاء لهذه السيدة المثقفة، الفنية، القوية، التى كانت بلا شك صغيرة وجذابة أيضاً في كثير من الأحيان. ولا بد أن الاتصال اليومي بين عدد من الرجال الشبان العزيب وبين امرأة مرغوب فيها إلى هذا الحد، فى عزلة متباعدة عن العالم الخارجى، وكذلك ما كانوا يشاهدونه حتماً من مداخلات بهين الزوج والزوجة، مع تذكرهم على الدوام أنها تنتمى كلها إليه. - واليه وحده - كل ذلك لابد أنه كان يولد فى مثل هذا العالم المنزمل حالة من التوتر الشبقي. ونظراً إلى أنه لم تكن هناك، فى العادة، وسيلة أخرى لتخفيف هذا

(١) M. Fauriel, op. cit., I, p. 532.

التوتر، فقد عبروا عنه بصورة متسامية في الحب الغزلي. ولو شئنا أن نحدد لهذه النزعة الشبقية العصبية بداية، لقلنا أنها تبدأ منذ الوقت الذي كان يأتي فيه كثير من الشبان الذين يعملون في خدمة السيدة إلى القصر لأول مرة ليقيموا في بيتها وهم في سن الطفولة، ويقضون أهم سنوات نمو الصبي واقعين تحت تأثيرها^(١). ويمكن القول أن نظام التعليم في عصر الفروسية كان يشجع بأسره على نمو روابط شبقية قوية. فالصبي كان يظل حتى سن الرابعة عشرة خاضعاً تماماً لسيطرة النساء، إذ يقضى طفولته في رعاية أمه، ويقضى السنوات التالية في رعاية سيدة القصر، التي أشرفت على تعليمه. ويظل في خدمة هذه السيدة سبع سنوات، فيعمل وصيفاً صاحبها في أرجاء البيت، ويصاحبها في الرحلات، ويتعلم منها كل فن السلوك في القصر، وكل أخلاق القصور والصفات المستحبة فيها. فلا بد أن تكون كل حماسة الصبي الذي لم يكتمل نموه مركزة في هذه السيدة، وأن يعمل خياله على تشكيل المثل الأعلى للحب في ذهنه على مثالها.

على أن المثالية الظاهرية للحب في عصر فروسية القصور ينهني ألا تنسينا الطابع الشهواني الكامن فيه. كذلك ينهني ألا ننسى أنه نشأ نتيجة لحركة تمرد على فكرة التعفف التي كانت تشترطها الكنيسة. ومن المعروف أن نجاح الكنيسة في كبت الحب الجنسي كان في كل الأوقات أضعف بكثير مما كانت تدعو إليه مثلها العليا^(٢)، ولكن عندما أصبحت الحدود بين الجماعات الاجتماعية، وبالتالي معايير القيمة الأخلاقية، أكثر مرونة، انفجرت الشهوانية المكبوتة بقوة مضاعفة، وطلت على سلوك أوساط البلاط، بل ورجال الدين بدورهم إلى حد ما. والحق أننا لا نكاد نجد في التاريخ الغربي عصرًا آخر حفل الأدب فيه بما حفل به شعر الفروسية في العصور الوسطى ذات الأخلاق الصارمة، من أوصاف لجمال الجسم العاري، ولارتداء الملابس وخلعها، وللأبطال وهم يقتسلون ويستحمون بأيدي الفتيات والنساء، وللإيالي الزفاف والوصال، وزيارة السرير والدعوة إليه. بل أن عملاً جاداً، مكتوباً لغرض

(١) قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتي، الكتب التالية :

I, Feuerlicht, op. cit., pp. 9 - 11 - E. Henrici, op. cit., p. 43 - Friedrich Neumann : "Hohe Minne", Zschr. F. Deutschkunde, 1925, p. 85.

(٢) H.v. Eicken, op. cit., p. 468 .

رفيع ، مثل "بارسيفال" Parzival "لفولفرام Wolfram"، كان يحفل بأوصاف تدخل في باب الإباحية. فالعصر كله كان يعيش في حالة من التوتر الشبقي الدائم، وحسبنا لكى نكون صورة لهذه النزعة الشبقية أن نشير إلى تلك العادة الغريبة - التي عرفناها من روايات تصف ما كان يجرى في المسابقات - والتي كان البطل فيها يلبس قناع محبوبته أو قميصها على بدنه مباشرة، فيكون لتلك التعميذة تأثير سحري. والحق أنه لا يوجد شيء يعبر عن التناقضات الكامنة في العالم العاطفي لعصر الفروسية خيراً مما يعبر عنها موقفهم المزيج من الحرب، الذي يجمع بين أعلى درجات الروحانية وأشد حالات الشهوانية. ومع ذلك، فعلى الرغم من أن التحليل النفساني للطبيعة المزوجة لهذه الانفعالات يلقي على الموقف ضوءاً ساطعاً، فإن الوقائع النفسية إنما هي نتاج لظروف تاريخية تحتاج بدورها إلى تفسير، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس من علم الاجتماع. فلم يكن من الممكن أن ينطلق هذا الشعور النفساني بالتعلق بزوجته رجل آخر، وهذا التضخيم للانفعال عن طريق التعبير عنه بدرجة كبيرة من الحرية، لو لم تكن التحريمات الدينية والاجتماعية القديمة قد فقدت قوتها لأول مرة، ولو لم تكن الأرض قد مهدت لهذا النمو الزائد لشاعر الحب، بفضل ظهور طبقة عليها متحررة جديدة. ومع ذلك فإن معظم المؤرخين، حين تواجههم مشكلة تغير الأسلوب الذي استتبعه ظهور طبقة الفروسية في جميع ميادين الفن والثقافة، لا يمكنهم الاكتفاء بتفسير نفسى أو اجتماعي، وإنما يرون لزوماً عليهم أن يبحثوا عن مؤثرات تاريخية مباشرة، وعن اقتباسات أدبية مباشرة .

فكثير من المؤرخين قد اختلفوا أثر كونراد بورداخ Konrad Burdach في إرجاع الشكل الجديد للحب عند الفرسان، وكذلك شعر التروبادور، إلى مصادر عربية^(١). ونحن نعتزف بأن هناك عدداً غير قليل من الموضوعات يشترك فيه شعر

(١) Konrad Burdach : Ueber den Ursprung des Mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes Sitzungsber. Der Preuss. Akad. D. Wiss., 1918 .

وكانت المبادئ الرئيسة لهذه النظرية موجودة من قبل عند :

Sismondi : De la litt. Du Midi de l'Europe, I, 1813, p. 93.

الغزل الغنائى البروفنسال مع شعر الغزل الإسلامى - ولاسيما الإغراق فى الحب الجنىسى، والتباهى بالعذاب فى سبيل الحب. ولكن لا توجد شواهد حقيقية على أن هذه السمات المشتركة التى لم تكن تؤلف المفهوم الكامل لشعر الحب فى عصر الفروسية، قد اقتبسها شعر التروبادور من الأدب العربى^(١). وإن من أهم النقاط التى تؤدى إلى تفنيد فكرة التأثير المباشر هذه، أن قصائد الشعراء العرب موجهة فى عمومها إلى القيان^(٢)، وأنه لا يوجد فيها أثر لامتزاج فكرتى السيدة النبيلة الراهبة والمحبوبة - التى هى لب مفهوم شعر الحب فى الفروسية^(٣). كذلك فإن النظرية التى تستمد هذا الشعر من مصادر لاتينية كلاسيكية هى بدورها نظرية لا يمكن قبولها. فعلى الرغم من أن أغنيات الحب البروفنسالية تحفل بالموضوعات والأفكار الخاصة التى يمكن إرجاعها إلى الأدب القديم - ولاسيما شعر أوفيد Ovid وتيبولوس Tibullus - فإن روح هذين الكاتبين الوثنيين كانت غريبة كل الغربة عن هذه الأغنيات^(٤). فشعر الحب فى عصر الفروسية كان، على الرغم من شهوانيته، مصطبغاً تماماً بصيغة العصر الوسيط والمسيحية، وهو على الرغم من اتجاهه الجديد إلى تصوير المشاعر الفردية (الذى يختلف فيه كل الاختلاف عن الشعر الرومانسكى)، يظل أبعد عن الواقع بكثير من شعر الحنين (elegiac) الرومانى. فهذا الأخير يتعلق دائماً بتجربة حب حقيقية، على حين أن الحب عند التروبادور كان، كما ذكرنا من قبل، ذريعة شعرية إلى حد ما، وتوترا هاما للنفس لا يكاد يكون له أى موضوع محدد. ومهما كان من غلبة الطابع التقليدى الاصطلاحي على الحادث الخاص الذى يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن رثون أوتار قلبه، فإن خلجات نفسه، وإطراءه وتمجيده للنساء، وتأمله لنفسه الباطنة، والانفعال الذى

(١) A. Pillet : "Zur Ursprungsfrage der altprovenzalischen Lyrik", Schriften der Koenigsberger Gelehrten Ges., 1928, Geisteswisa. Hefte, No. 4, p. 359.

(٢) من الواضح أن هذا حكم مبالغ فيه، ولا يستند إلى أساس من الواقع، لأن الشعر العربى تضمن من الغزل فى نساء أحرار بقدر ما تضمن من الغزل فى القيان.

(المترجم)

(٣) Josef Hell : Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur, Erlanger Rektoratsrede, 1927.

(٤) Cf. D. Scheludko : "Beitrage zur Entstehungsgesch. Der altprovenz. Lyrik. Klassisch - lateinische Theorie", Archivum Romanicum, 1927, XI, pp. 309 ff.

يفصل به مشاعره بعضها عن البعض لكى يحلل تجارب قلبه - كل ذلك أصيل وغريب كل الغرابة عن التراث الكلاسيكى.

وأقل النظريات المتعلقة بأصل الشعر الغنائى عند التروبادور إقناعاً هي النظرية التى تستمد هذا الشعر من الأغنية الشعبية^(١). فتنبعاً لهذه النظرية كان أصل أنشودة الحب الغزلية هو رقصة شعبية من رقصات مايو May folk dance ، هي المسماة "أنشودة المتزوجة زواجاً غير موفق chanson de la mal marié"، وكان موضوع هذه الأنشودة دائماً امرأة شابة متزوجة تتحلل مرة واحدة فى السنة فى شهر مايو من قيود الزواج وتتخذ لنفسها عشيقاً شاباً لمدة يوم واحد. والرابطة الوحيدة التى تجمع بين هذا كله وبين شعر التروبادور هو دلالة الربيع - أى البدء بإطار طبيعى (Natureingang)^(٢)، وطابع الزنا الذى يتصف به الحب^(٣)، غير أن الأرجح هو أن هذه السمات مستمدة من شعر البلاط، ومنه انتقلت إلى الشعر الشعبى. فليس هناك أثر للبدء بإطار طبيعى أقدم من شعر البلاط الذى ظل محفوظاً^(٤). والواقع أن أنصار نظرية الشعر الشعبى - وأهمهم جاستون بارى G. Paris والفرد جانروا A. Jeanroy - يستخدمون نفس الطريقة التى تصور الرومانتيكيون أنهم يستطيعون بها إثبات تلقائية "الملاحم الشعبية". فهم يبدأون من أمثلة موجودة، متأخرة نسبياً، هى قطعاً ليست أدباً شعبياً، ويفترضون وجود شعر شعبى أسبق منها، ثم يرجعون نفس الأشعار التى بدأوا بها إلى مرحلة التطور هذه، التى اخترعوها ارتباطاً، والتى لا يقوم عليها دليل، بل هى قطعاً غير موجودة^(٥). ونحن نسلم بأن من الممكن جداً أن تكون بعض موضوعات الغناء الشعبى، وشذرات من الحكمة الشعبية، والأمثلة والتعبيرات الشعبية، قد وجدت طريقها إلى شعر الفروسية، الذى التقط أيضاً، دون شك، بعض البقايا الشعرية من الأدب القديم المتغلغل فى لغة الحديث فى ذلك

(١) Alfred Jeanroy : Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen - Age, 3rd edit., 1925 - Gaston Paris : "Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen - Age", Journal des Savants, 1892.

(٢) G. Paris "Les Origines", pp. 424, 685, 688 .

(٣) Ibid., pp. 425 - 6.

(٤) Wilhelm Ganzmueller : Das Naturgesfuehl im Mittelalter, 1914, p. 243 .

(٥) Henning Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesange, 1926, p. 45 .

العصر^(١)، غير أن الافتراض القائل أن أنشودة الحب الغزلى تطورت من الأنشودة الشعبية هو افتراض لا يقوم عليه دليل، وليس من المحتمل أن يظهر دليل كهذا عليه. ومن الجائز أنه كان يوجد في فرنسا، قبل ظهور الشعر الغزلى، نوع شعبي بسيط من شعر الغزل الغنائى، غير أن هذا النوع، على أية حال، قد فقد تماماً، وليس هناك ما يبرر النظر إلى تلك الصور المرحفة، والتعقيدات الاسكلانية، والمظاهر العديدة للبراعة العقلية والانفعالية، التى تضمنها شعر الحب فى عصر الفروسية، على أنها هى التى خلفت ذلك الشعر الشعبى المفقود، الذى كان دون شك مفرداً فى سذاجته^(٢).

وإنه ل يبدو أن أهم تأثير خارجى أتى من الشعر اللاتينى الذى كان ينظمه رجال الدين فى العصور الوسطى. صحيح أن رجال الدين لم يصفوا مفهوم الحب فى عصر الفروسية فى مجموعه، ولكن من الممكن أن يكون الشعراء الدنيويون قد استمدوا منهم بعضاً من أهم سمات هذا المفهوم. ومن المؤكد أنه لم يوجد قط تراث لموضوع التفانى فى الحب سابق على عصر الفروسية وراجع إلى رجال الدين، وهو التراث الذى افترض البعض وجوده^(٣). صحيح أن المراسلات الودية بين رجال الدين والراهبات تكشف، حتى فى القرن الحادى عشر، عن بعض العلاقات العاطفية الغريبة التى تحتل موقعاً وسطاً بين الصداقة والحب، ويتجسد فيها، منذ ذلك الحين، ذلك الامتزاج بين الروحى والحسى الذى أصبح فيما بعد مألوفاً فى حب عصر الفروسية. فغير أن هذا لم يكن إلا مظهرًا آخر للثورة الروحية العامة التى اقترنت بأزمة نظام الإقطاع واكتملت فى ثقافة القصور عند الفرسان. وعلى ذلك فإن العلاقة بين شعر الفروسية الغزلى والأدب الذى أنتجه رجال الدين فى العصور الوسطى كانت علاقة تواز أكثر منها علاقة سبب ونتيجة أو اقتباس متمم^(٤). ومن

(١) Werner Mulertt : "Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst", Neuphilolog. Mitteilungen, XXII, 1921,

(٢) K. Burdach, op. cit., p. 1010.

pp. 22 - 3.

(٣) H. Brinkmann : Entstehungsgesch. Des Minnesangs, p. 17.

(٤) F. R. Schroeter : "Der Minnesang", German. Roman. Monatschrift, 1933, XXI, p. 186.

المؤكد أن الشعراء الفرسان تعلموا الكثير من رجال الدين فيما يتعلق بالأسلوب الفني. فمحاولاتهم الأولى في الشعر تكشف بوضوح عن تأثرهم بقوالب الأناشيد الكنسية وإيقاعاتها. وهناك أيضاً نقاط التقاء بين شعر الحب عند الفرسان والسير الذاتية التي كان يكتبها رجال الدين في ذلك العصر، والتي يظهر فيها طابع جديد، بل طابع حديث، إذا ما قورنت بالسير الذاتية في العصر السابق. غير أن أوجه الشبه هذه - التي كان أهمها ازدياد الحساسية وزيادة الدقة في تحليل الحالات النفسية - ترتبط أيضاً بالتحول الاجتماعي العام الحاسم وبالتقدير الجديد لقيمة الفرد^(١)، وهي ترجع إلى جذور مشتركة في التاريخ الاجتماعي، سواء أكانت توجد في الأدب الكنسي أم في الأدب العلماني. ومن المؤكد أن الميل إلى صيغ الحب بصيغة روحانية في شعر الغزل عند الفرسان يرجع إلى أصل مسيحي، ومع ذلك فليس هناك ما يدعو إلى افتراض أن شعراء التروبادور والنيسنجر قد استمدوا هذا الميل من الشعر الكنسي، إذ أن هذا الميل كان متغلغلاً في الحياة الانفعالية للمسيحية بأسرها. ومن الجائز جداً أن عبادة النساء قد صيغت على نمط عبادة القديسين في المسيحية^(٢)، غير أن إرجاع التفاني في الحب إلى أصل مزعوم هو التفاني من أجل السيدة العذراء، وهو بدعة تميز بها الرومانتيكيون^(٣)، هو أمر ليس له أي سند تاريخي. ففي العصور الوسطى المتقدمة لم تظهر علامات واضحة على عبادة السيدة العذراء، على حين أن بدايات شعر التروبادور ترجع إلى عهد أسبق من ذلك. فعبادة السيدة العذراء لم تكن هي التي ألهمت الشعراء تصوره الجديد للحب، بل إنها هي ذاتها قد اتخذت بالتدريج طابع الحب عند فرسان البلاط. وأخيراً فإن ما يدين به مفهوم الحب عند شعراء الفروسية للصوفية، ولا سيما برنار دي كليرفو Clairvaux وهو أوف سانت فيكتور Hugh of Saint Victor ليس من الوضوح بقدر ما اعتقد البعض من قبل^(٤).

(١) Fr. V. Bezold : "Ueber die Anfänge des Selbstbiographie und ihre Entwicklung im Mittelalter". In "Aus Mittelalter u. Renaissance", 1918, p. 216.

(٢) E. Wechsler : Das Kulturproblem, p. 305 .

(٣) A.W. Schlegel : Vorlesungen ueber dramatische Kunst, I, 14 .

(٤) Etienne Gilson : La Théologie mystique de Saint Bernard, 1934, p. 215.

ولكن، أيًا كانت العوامل المختلفة التي تحكممت في شعر التروبادور أو أثرت فيه، فإن هذا الشعر كان شعرا علمانيًا يتسم بطابع معاد كل المعادة لروح الكنيسة الزاهدة الكهنوتية. فالشاعر الدنيوى أصبح الآن يحل تمامًا محل الشاعر الهاوى من رجال الدين. وبذلك انتهت الفترة التي قاربت ثلاثة قرون، والتي كانت الأديرة فيها تكاد تكون هي المقر الوحيد للشعر. ولقد ظل النبلاء، حتى خلال عصر السيادة العقلية للرهبان، يكونون جزءًا من جمهور المثقفين، غير أن ظهور الفارس على المسرح بوصفه شاعرا كان شيئًا مختلفًا كل الاختلاف عن الدور السلبي الذي كان يقوم به الجمهور العلماني من قبل، وكان شيئًا جديدًا إلى حد أننا ينبغي أن ننظر إليه على أنه كان من أعمق نقاط التحول في تاريخ الأدب. ومع ذلك فمن الواجب ألا نبالغ في إضفاء طابع التجانس والشمول على التغير الاجتماعي الذي أصبح فيه الفارس يحتل قمة التطور الثقافي. فقد كان هناك، إلى جانب شاعر التروبادور الفارس، المنشد المتجول المحترف (منستريل)، الذي ربما هبط الفارس أحيانًا إلى مستواه إذا كان يعتمد على فنه وحده، وإن كان ذلك يمثل طبقة اجتماعية منفصلة. وإلى جانب التروبادور والمنستريل، ظل هناك بطبيعة الحال بعض رجال الدين الذين كانوا يهتمون بالشعر، وإن لم يعد هؤلاء يقومون بدور رئيسي من وجهة نظر تاريخ الأدب. وأخيرًا كانت هناك الجماعة الأهم، من وجهتي النظر التاريخية والفنية، في فئة المثقفين الجوالين، وهي الجماعة التي يطلق عليها اسم "فاجانتس Vagantes" (أى المشردين)، التي كان أفرادها يحيون حياة تشبه إلى حد بعيد حياة شعراء المنستريل الجوالين، وكثيرًا ما كان يخلط بينهم وبين هؤلاء الآخرين، وإن كانوا قد ظلوا دائمًا حريصين على البقاء بمزمل عنهم، تباهاً منهم بعلمهم. وهكذا فإن شعراء ذلك العصر كانوا ينتمون إلى كل مستوى من مستويات المجتمع تقريبًا، إذ نجد منهم الملوك والأمراء (مثل هنرى السادس وجيوم داكويتين) وممثلين للنبلاء الكبار (مثل جوفرى رودل Jaufré Rudel وبرتزان دى بورن Bertran de Born)، وللنبلاء الأقل شأنًا (مثل فالتر فون دورفو جلفيده Walter von der Vogelweide) ولرجال الحاشية (مثل فولفرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach) وشعراء المنستريل البورجوازيين (مثل ماركابرو Marcabru وبرتار

دى فنتادور Bernart de Ventadour ورجال دين من جميع الراتب. وهناك سبع عشرة امرأة بين أسماء الشعراء الأربعمئة المعروفة لنا.

ولقد استعاد شعراء المنستريل المحبوبون مجدهم مرة أخرى حين ظهرت من جديد تلك الأقاصيص البطولية القديمة التي ارتفعت مكانتها بعد ظهور الفرسان وغزت مجالات اجتماعية عليا، بعد أن كانت تقتصر على أبواب الكنائس والنزل، فأصبحت تلقى فى كل مكان اهتماماً من رجال القصور. ومع ذلك فقد ظلت مكانة هؤلاء الشعراء أقل بكثير من مكانة الفرسان ورجال الدين، الذين كان حرصهم على التميز عن شعراء المنستريل لا يقل عن حرص شعراء مسرح ديونيزوس فى أثينا ومثليه على التميز عن الممثلين الهزليين المقلدين mimes ، أو عن حرص شعراء الملاحم البطولية (Scops) ، فى عصر الهجرة، على التميز عن المهرجين المضحكين (jugglers) على أن الملاحظ أن شعراء الفئات الاجتماعية المختلفة كانوا فيما مضى يعالجون موضوعات مختلفة، وكان هذا فى ذاته معياراً للتمييز الاجتماعى. أما الآن، بعد أن أصبح شاعر التروبادور يعالج نفس الموضوعات التى يعالجها شاعر المنستريل، فكان لزاماً عليه أن يتفوق على النشد العادى فى طريقة معالجته للموضوع. وهكذا فإن "الوزن الممتم" (trobar clus) الذى أصبحت الأذواق تعيل إليه فى ذلك العصر، بما فيه من غموض متعمد وحب للألغاز ، وتكديس للصعوبات فى الشكل والمضمون، لم يكن فى كثير من الأحيان إلا وسيلة لإبعاد الطبقات الدنيا غير المثقفة عن اللذة الجمالية التى تستمتع بها الطبقات العليا للمجتمع، وأداة تمييز بها هذه الأخيرة عن مجموعة المهرجين والمضحكين. فهو فى المادة مظهر للرغبة فى التميز الاجتماعى يفسر استمتاع الفنان بما هو صعب معقد، ويفسر الجاذبية الجمالية للمعاني الخفية، وللارتباطات الدقيقة البعيدة بين المعانى، والتأليف المتفكك المتقطع الذى لا يخضع لنظام ثابت، والرموز التى لا يدرك معناها فوراً، ولا تستوجب استيعاباً تاماً بعد ذلك، والموسيقى التى يصعب حفظها، والألحان التى لا يعرف المرء فى بدايتها على أى نحو ستنتهى" - أى بعبارة أخرى، الجاذبية الخاصة لكل استمتاع وسعادة خفية غير ظاهرة. ونستطيع أن نقدر أهمية صفة الأرستقراطية العقلية هذه فى شعراء التروبادور وتلاميذهم إذا أدركنا أن دانتي قد وضع أرنو

دانييل Arnaut Daniel ، أغمض شعراء البروفنسال وأشدّهم تعقيداً ، في المرتبة العليا بين هؤلاء الشعراء جميعاً^(١).

وعلى الرغم من أن مرتبة شاعر المنستيريل العامي كانت أدنى من الشاعر الفارس ، فإن ارتباطه في المهنة بهذا الأخير قد عاد عليه بمنافع هائلة ، فلولا هذا الارتباط لما استطاع أن يعبر عن شخصيته الفردية تعبيراً علنياً ، أو أن يجهر بمشاعره الذاتية ، أو بعبارة أخرى أن يتحول من شعر الملاحم إلى الشعر الغنائي. ولولا المركز الاجتماعي الجديد للشاعر لما أمكن ظهور هذه النزعة الذاتية الشعرية ، وشعر الاعتراف الشخصي ، وهذا الاهتمام بتحليل المرء لشاعره الخاصة. كذلك فإن مشاركة الشاعر في المكانة الاجتماعية للفارس هي وحدها التي جعلته يبدأ مرة أخرى في المطالب بحقوق التأليف وامتلاك أعماله. فلو لم تكن مهنة الشعر مهنة أصبح يمارسها أشخاص لهم مركز اجتماعي رفيع ، لما استقرت عادة إشارة المرء إلى نفسه في أشعاره بمثل هذه السهولة. وإنا لنجد أن ماركابرو Marcabru قد تحدث عن نفسه في عشرين من قصائده الثلاث والأربعين ، كما أشار أرنو دانهيل إلى نفسه في جميع قصائده تقريباً^(٢).

ولقد كان شعراء المنستيريل ، الذين عادوا الآن إلى الظهور في كل بلاط ، بل أصبحوا يكونون جزءاً أساسياً في أشد القصور تواضعاً - كانوا أساندة في الإلقاء ، فهم يجمعون بين الإنشاد وبين تقديم فواصل مقروءة. فهل كانت القصائد التي يتلونونها من تأليفهم؟ الأرجح أنهم كانوا في البداية يرتجلون ، شأنهم شأن أسلافهم الممثلين الهزليين المقلدين Mimes ، ولا شك في أنهم كانوا حتى أواسط القرن الثاني عشر يمثلون الشاعر والمنشد معاً. ولكن يبدو أنه حدث فيما بعد تخصص ، ويبدو أن بعض شعراء المنستيريل على الأقل قد اقتصرُوا على إلقاء أشعار الآخرين. ومن الواضح أن الشعراء من الأمراء والنبلاء كانوا في البداية مجرد تلاميذ لشعراء المنستيريل ، الذين ساعدوهم دون شك ، بغضل خبرتهم المهنية ، على حل ما يعترضهم

(١) Bédier - Hazard : Hist. De litt. Fanç., I, 1823, p. 46.

(٢) E. Wechsler : Das Kulturproblem, p. 93 .

من صعوبات فنية. وإذن فقد كان المنشون غير النبلاء، منذ البداية، خدماً للهواة الأرستقراطيين، ولا شك في أن الشعراء الفرسان الذين أصابهم الفقر أصبحت تربطهم فيما بعد علاقة تبعية مماثلة باللوردات الكبار الذين كانوا هواة لهذا الفن. وكان يحدث أحياناً أن يستعين الشعراء المحترفون الناجحون أنفسهم بخدمات شعراء المنستريل الأفقر منهم: فمن الملاحظ بوجه خاص أن الهواة الأغنياء وشعراء التروبادور المشهورين لم يكونوا يلقون أشعارهم، بل كانوا يستأجرون شعراء المنستريل لإلقائها^(١). وهكذا ظهر تقسيم ملحوظ للعمل الفني أدى إلى زيادة توسيع الهوة الاجتماعية بين التروبادور النبيل وبين شاعر المنستريل العامى، وذلك فى البداية على الأقل. على أن هذه الهوة أخذت تضيق بالتدريج، وأدت عملية التسوية آخر الأمر إلى ظهور أنواع من الشعراء، فى شمال فرنسا بوجه خاص، قريب كل القرب من الكاتب فى العصر الحديث، لم يعد يكتب للإلقاء، وإنما يؤلف كتباً تقرأ. فالأنشيد البطولية القديمة كانت تغنى، والأنشودة الشعبية المسماة Chansons de geste كانت تلقى، وملاحم البلاط القديمة كانت على الأرجح تقرأ بصوت مرتفع، أما قصص الحب والمغامرة فأصبحت الآن تؤلف بوصفها مادة تقرأها السيدات. ولقد وصف البعض التغير الذى أصبحت بفضل المرأة مكانة رئيسية وسط جمهور الأدب، بأنه أهم تغير فى تاريخ الأدب الغربى^(٢). ولكن التغير الذى أدى إلى التحول إلى القراءة بوصفها شكل التجربة الفنية لم يكن يقل عن ذلك أهمية بالنسبة إلى المستقبل. إذ لا يمكن أن يصبح الشعر هواية، وعادة، وضرورة يومية، إلا عندما يقرأ. فعندئذ فقط يمكن أن يصبح "أدباً" لا يقتصر الاستماع به على المناسبات الرسمية فى الحياة أو الأعياد الخاصة، بل يستطيع المرء أن يلجأ إليه كلما شاء من أجل قضاء وقته. وهكذا يفقد الشعر آخر الآثار الباقية من طابعه الإلهى القديم، ويصبح مجرد "خيال" ومجرد ابتداء يثير اهتمامنا الجمالى دون أن يزعم أنه ينطوى على أى عنصر من عناصر الإقناع. ولهذا السبب قيل عن كريتيان دى تروا Chrétien de Troyes أنه شاعر لا يؤمن بالأسرار التى تدور حولها سير البطولة

(١) Edmond Faral : Les Jongleurs en France au Moyen - Age, 1910, pp. 73 - 74 .

(٢) Albert Thibaudet : Le Liseur des Romans, 1925, p. XI.

الكلتية (Beltic) ، بل لم يعد لديه أدنى شك في أن لها معنى حقيقياً. فالقراءة المنتظمة تحول المستمع الخاشع إلى قارئ غير عابئ - ولكنها قد تحوله أيضاً إلى نواقة خبيث، ويؤدي تطور الذواقه آخر الأمور إلى التوحيد بين المستمعين والقراء في فئة يجمع بينها اهتمام مشترك، ويمكن بحق أن يطلق عليها اسم "الجمهور الأدبي". ويؤدي نهم هذا الجمهور بعد ذلك إلى نتائج من أهمها ظاهرة الأدب الذي يمكن تسميته بأدب اللحظة العابرة (ephemeral literature) المكتوب من أجل إرضاء الأذواق المؤقتة. ونستطيع أن ننظر إلى رومانسيات الحب الغزلية في ذلك العصر على أنها أول أمثلة هذا النوع من الأدب.

ولنلاحظ أن القراءة تقتضي أسلوباً في تحديد علاقات أجزاء العمل الأدبي يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب الملائم للإلقاء أو القراءة بصوت مرتفع، وهي تتطلب، وتتيح، بلوغ تأثيرات جديدة من نوع لم يكن يعرف من قبل على الإطلاق. فالعمل الذي يقصد منه الغناء أو التلاوة يؤلف أساساً بناء على مبدأ الانضمام البسيط: فهو يتألف من أغنيات أو حكايات أو فقرات منفردة كل منها مكتمل في ذاته إلى حد ما. ومن الممكن أن تقاطع التلاوة في أي موضع تقريباً، ولا يطرا على التأثير الكلي سرور كبير لو أسقطت بعض الأجزاء. ولا تتحقق الوحدة في مثل هذا العمل عن طريق شكل التأليف فيه، وإنما عن طريق وحدة الجو الذي يشيع في العمل كله. وهذا هو البناء الذي تتميز به "أنشودة رولان" Chanson de Roland^(١)، أما "كرتيهان دي تروا" Chrétien de Troyes فإنه يستخدم طريقة التأخير والاستطراد والمفاجأة في تحقيق مؤثرات خاصة من التوتر لا تتولد عن الجزء الخاص منظوراً إليه في ذاته، وإنما عن علاقة مختلف الأجزاء بعضها ببعض، وتعاقبها وتضادها. وقد اتبع شاعر رومانسيات الحب والمغامرة هذه الطريقة، ليس فقط لأن جمهوره - كما لاحظنا من قبل^(٢) - أصعب إرضاء من جمهور "أنشودة رولان"، بل أيضاً لأنه يؤلف لقراء، ومن ثم كان في استطاعته، وكان من الواجب

(١) Karl Vossler : Frankreichs Kultur in Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921, 3rd edit., p. 59.

(٢) Ibid.

عليه في نفس الآن، أن يحدث تأثيرات يستحيل أن تحدثها التلاوة الشفوية التي لا تدوم إلا وقتاً قصيراً، فضلاً عن أنها تتعرض للمقاطعة العشوائية. وهكذا فإن هذه الرومانسيات المخصصة للقراءة قد استهلكت عهد الأدب الحديث، إذ أنها أول قصص للحب على كل شيء عدا، وتشيع فيها كلها الروح الفئانية، وتكون فيها حساسية الشاعر هي المعيار الرئيسي للامتياز. والأهم من ذلك كله أنها كانت أول "حكايات متينة البناء" *Récits bien faits* - إذا شئنا استخدام هذا المفهوم المشهور في النقد الدرامي.

ويؤدي اتجاه التطور خلال عصر الفرسان التروبادور وشاعر المنستريل العامي، في أول الأمر، إلى نوع من التقريب بين هذين النمطين الاجتماعيين المختلفين، ولكنه يؤدي فيما بعد، قرب نهاية القرن الثالث عشر، إلى تباين جديد بينهما. وترتب على ذلك، من جهة، ظهور شاعر البلاط *menestrel* ^(١) (بالمعنى الضيق)، الذي كان مستقراً، يتقاضى أجراً، كما ترتب عليه من جهة أخرى ظهور نوع من المنشد اندمج بالناس وأصبح هو الشاعر الهزلي *jongleur* الذي لا سيد له. فبمجرد أن أخذت القصور تحتفظ لنفسها بشعراء ومنشدين بوصفهم موظفين لهم منصب رسمي، أخذ شعراء المنستريل الجوالون يفقدون عادات الطبقات العليا، ويوجهون شعرهم - كما كانوا يفعلون قبل ارتقائهم اجتماعياً في بداية عصر الغروسية - إلى جمهور أدنى مرتبة ^(٢). ومن جهة أخرى فإن شعراء البلاط، الذين تعمّدوا أن يقفوا في الطرف المضاد لهم، قد تطوّروا إلى أدباء بالمعنى الصحيح، يتصفون بكل مظاهر الغرور والكبرياء التي أصبحت تميز أدباء النخبة الإنسانية فيما بعد. فهم لم يعمودوا يقنعون بالتمتع بالخطوة لدى سيد عظيم والانتفاع من كرمه، وإنما أصبحوا يتوقون إلى أن يصبحوا معلمين لساتنهم ^(٣). ولم يعد الأمراء يحتفظون بهم من أجل الترويح عن ضيوفهم فحسب، وإنما أصبحوا يتخذون منهم رفاقاً وأمناء على السر ومستشارين. وكان لهم في الواقع مركز وزاري، كما يدل على ذلك التقارب بين لفظ الوزير *minister* واللفظ الذي كان يطلق عليهم *menestrel*.

^(١) ينبغي التمييز بين شاعر البلاط هذا *menestrel* والشاعر أو المنشد العامي *Minstrel*. (المترجم)

^(٢) Emile Freymond : *Jongleurs et menestrels*, 1883, p. 48.

^(٣) Joseph Bédier : *Les Fabliaux*, 1925, 4th edit., pp. 418, 421.

وعلى أية حال، فإن مركزهم كان أعلى بكثير من أى تابع من التابعين فى العصور الماضية، فكانوا يعدون أرفع الثقافات فى كل المسائل المتعلقة بالذوق السليم، وأصول السلوك فى القصور، وشرف الفروسية^(١). وهؤلاء هم الأسلاف الحقيقيون لشعراء عصر النهضة وأدبائه الإنسانيين، أو هم على أية حال قد أسهموا فى التمهيد لظهور هؤلاء الأخيرين بدور لا يقل عن دور خصومهم، أعنى المثقفين المشردين vagantes، الذين يميل "بوركهارت Burckhardt" إلى أن ينسب إليهم كل الفضل فى هذا الصدد^(٢).

كان "الأديب المشرّد vagans" من رجال الدين أو المثقفين الذين يهيمون على وجوههم منشدين وقارئین للأشعار، فهو قسيس هارب أو طالب تخلى عن دراسته — أى أنه يوهيمى منهوّد من طبقة الاجتماعية. وهو نتاج لنفس الثورة الاقتصادية، ومظهر لنفس الحركة الاجتماعية، التى ظهر بفضلها بورجوازي المدينة والفراس المحترف، وإن كانت قد ظهرت فيه، منذ ذلك الوقت البعيد، علامات هامة من هدم الاستقرار الاجتماعى الذى يميز المثقفين (الانتلجنسيا) المحدثين. فهو لا يحترم الكنيسة أو الطبقات المميزة على الإطلاق، وهو ناثر أباحى يقف من حيث المبدأ فى وجه كل تراث وتقاليد. وهو فى قرارة نفسه ضحية لاختلال التوازن الاجتماعى: فهو ظاهرة انتقالية تتميز بها العصور التى تتخلى فيها جماهير من الناس عن الجماعات الاجتماعية التى كانت تنتمى إليها من قبل، والتى كانت تتحكم فى جميع مظاهر حياة أفرادها، وتنضم إلى تجمعات أخرى أقل تماسكاً، تمنحها مزيداً من الحرية، وإن لم تكن تتيح لها من الحماية إلا قدرًا أقل. وأدى إحياء المدن وتركز السكان فيها، وقبل ذلك كله، ازدهار الجامعات، إلى خلق ظاهرة اجتماعية جديدة — هى العامل الدارس scholar - proletariat^(٣). كذلك فقد جزء من رجال الدين استقرارهم الاجتماعى. فقبل ذلك كانت الكنيسة تضطلع بالمسؤولية

(١) Faral, op. cit., p. 114.

(٢) Hohm Suessmilsch : Die lateinische Vagantenpoesie des 12. und 13. Jahrhunderts als Kulturerscheinung, 1917, p. 16 — Cf. Wolfgang Stammier's review in "Mitteilungen aus der hist. Lit., 1920, vol. 48, pp. 85 ff., and Georg v. Below : Ueber hist. Periodisierung, 1925, p. 33.

(٣) "Carmina Burana", edit. By Alfons Hilka and Otto Schumann. II, 1930, p. 82.

عن جميع تلاميذ المدارس الأسقفية أو مدارس الأديرة، أما بعد أن اتسع نطاق الحرية الشخصية وأصبح هناك ميل عام إلى الارتفاع في السلم الاجتماعي، فقد امتلأت المدارس والجامعات بالشبان الفقراء، ولم تعد الكنيسة رغبة في إيجاد وظائف لهم جميعاً. وكان هؤلاء الشبان، الذين لم يكن في استطاعة الكثيرين منهم إتمام دراساتهم، يجهون في كثير من الأحيان حياة تجوال يقومون فيها بالتسول أو بالتمثيل الهزلي. وكان من الطبيعي أن يعملوا في كل الأحوال على استخدام شعرهم أداة يصوبون بها جام غضبهم ونقمتهم على ذلك المجتمع الذي كان يهدى نحوهم كل هذا الإهمال.

ولقد كان الشعراء المشردون (الفاجانتس) يكتبون باللاتينية، وكانوا هم المرفهون عن السادة الروحيين، لا الزمانيين. ولكن حياة المثقف الجوال لم تكن تختلف كثيراً، في جميع النواحي الأخرى، عن حياة شاعر المنستريل الجوال. كما لم يكن الفارق بينهما في التعلم كبيراً إلى الحد الذي يظن عادة. ذلك لأن هؤلاء القساوسة المستعدين والطلاب العابثين لم يكونوا، على أية حال، إلا أنصاف متعلمين، شأنهم شأن الممثلين المقلدين mimes والشعراء الهزليين jongleurs^(١). ومع ذلك فإن أعمالهم، في اتجاهها العام على الأقل، كانت شعراً مثقفاً لطبقة اجتماعية خاصة، وكانت موجهة إلى جمهور صغير رفيع الثقافة نسبياً. وعلى الرغم من أن هؤلاء "الشعراء المشردين" كانوا في كثير من الأحيان يضطرون إلى الترويج عن جماعات فير مثقفة بأشعار مكتوبة باللغة العامية، فإنهم حرصوا بشدة على الابتعاد عن شعراء المنستريل العاديين^(٢).

وليس من السهل دائماً أن نميز شعر "المشردين" (الفاجانتس) تمييزاً قاطعاً من الشعر المدرسي^(٣). فهناك عدد من قصائد الحب الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى تمثل شعراً مثقفاً، ولكن بعض هذه القصائد كانت مجرد شعر مدرسي، بمعنى أنها ألقت كجزء من التعليم المنتظم. ولم تكن كثير من أنشودات الحب

(١) J. Bédier : Les Fabliaux, p. 395.

(٢) Hennig Brikmann : "Werden und Wesen der Vaganten", Preussische Jahrbuecher, 1924, p. 195.

(٣) لارن فيما يتعلق بالجزء الآتي كتاب :

Hilka - Schumann : Carmina Burana, II, pp. 84 - 5.

المنتهبة سوى واجبات مدرسية، فلا يمكن أن تكون مرتكزة على تجارب مباشرة عميقة. ولكن هذه بدورها ليست هي القصة الكاملة للأشعار الغنائية المكتوبة باللاتينية الوسطى. فأغلب الظن أن بعض أغاني الخمر على الأقل، وربما أغاني الحب أيضاً، قد ظهرت أصلاً في الأديرة. كذلك فإن قصائد مثل قصيدة "لقاء في جبل روماريكى Concilium in Monte Romarici" أو قصيدة "عن فيليس وفلورا De Phyllide et Flora" تنتسب على الأرجح إلى كبار رجال الدين - بل إن الشعر اللاتيني الدنيوى فى العصور الوسطى كان على الأرجح شعراً أسهم فيه رجال الدين بجميع مراتبهم.

وأهم الفروق بين أشعار الحب الغنائية عند "الفاجانتس" وبين نظائرهم عند التروبادور هي أن الأولى تتحدث عن المرأة بازدراء لا بروح الميل، وتعالج موضوع الحب الحسى بطريقة صريحة تكاد تصل إلى حد الحيواناتة. وما ذلك إلا مظهر آخر لعدم الاحترام الذى كان يهديه "الفاجانتس" نحو كل ما تعمل التقاليد على تكريمه، وليس، كما اعتقد البعض، نوعاً من الانتقام من حالة التعفف، إذ ليس من المحتمل أن يكونوا قد مارسوا هذه الحالة قط ففى أشعار "جوليار Goliard" السوقي الساحر fabliaux. وهذا التشابه لا يمكن أن يكون عارضاً، وهو يؤدى بنا إلى القول بأن "الفاجانتس" كان لهم دور مباشر فى خلق هذا الأدب المضاد للمرأة والمضاد للرومانتيكية بأسره. وعلى أية حال فهناك حقيقة تؤيد هذا الاستنتاج، هي أنه لم تكن هناك طبقة واحدة استطاعت أن تنجو من سيخرة هذا الشعر السوقي (fabliaux): لا الرهبان ولا الفرسان، ولا البورجوازيون ولا الفلاحون. ولقد كان المثقف الجوال يرفه عن البورجوازي أيضاً فى بعض الأحيان، بل كان أحياناً يمدد حليفاً له فى حربه السرية ضد الطبقة الحاكمة، ولكنه كان مع ذلك يزدريه. والحق أن من الخطأ البين أن ننظر إلى هذا الشعر السوقي على الرغم من روحه غير المكترشة، وإهماله للقالب الأدبى، ونزعته الخشنة إلى مطابقة الطبيعة، على أنه كان أدباً للشعب وحده دائماً، أو أن نفترض أنه لم يكن إلا لجمهور بورجوازي فحسب. فالأمر المؤكد هو أن كتاب هذا النوع من الأدب كانوا بورجوازيين، لا فرساناً، وأن الروح الغالبة عليهم كانت بدورها روحاً بورجوازية - فهى عقلانية، لا تعمل نفسها بالأوهام، ساخرة، بعيدة عن الرومانتيكية. ومع ذلك، فكما أن الجمهور البورجوازي

كان يجد في رومانسيات الفروسية متعة لا تقل عما يجده في الأقاصيص العديدة التي تدور حول حياة الطبقة الوسطى، فكذلك كان النبلاء يحبون الاستماع إلى قصص شعراء المنستريل المكشوفة، بقدر ما كانوا يحبون الرومانسيات البطولية لشعراء البلاط. ولم تكن الأشعار السوقية أدباً طبقياً بورجوازيًا بالمعنى الذي كانت به الأنشودة البطولية أدباً للنبلاء المحاربين، أو رومانسيات الحب أدباً طبقياً لفرسان القصور. وهي على أية حال تمثل البورجوازي في حالة منزلة، فيها نقد ذاتي، وهذا النقد الذاتي البورجوازي الذي كانت تعبر عنه جعل لها أيضاً جاذبيتها على المراتب العليا للمجتمع. وبطبيعة الحال فإن استمتاع طبقة النبلاء بالأدب الخفيف للأوساط البورجوازية لا معنى بالطبع أنها كانت تعد هذا أدباً يقف على قدم المساواة مع رومانسيات فرسان البلاط. فهي تستمتع بالقصص على نفس النحو الذي تستمتع عليه بالتمثيل الصامت، وبغناء المنشدين الجوالين، و"الأدبائية".

وفي العصور الوسطى المتأخرة أخذ الشعر يزداد اقتراباً من الطابع البورجوازي، وكذلك الحال في الشاعر، متشياً مع شعره ومع جمهوره. ومع ذلك لم تظهر خلال ما تبقى من العصور الوسطى أنماط جديدة من الشعراء - باستثناء شعراء المهستر سنجر ذوي العقليات البورجوازية - وإنما ظهرت فقط فروع جديدة للأنماط القديمة. ويمثل الشكل الآتي شجرة نسب هذه الأنماط المختلفة :



الفصل التاسع

ثنائية الفن القوطي

تظهر المرونة الروحية للعصر القوطي في أعمال الفن البصري بصورة أوضح، على وجه العموم، من تلك التي تظهر بها في الأعمال الشعرية. فقد ظلت ممارسة الفنون البصرية في أمدى جماعة موحدة في عمومها، مما جعلها تسير في تطور متصل تقريباً، على حين أن الإنتاج البشري، الذي كان يتحول من مستوى اجتماعي إلى آخر، قد سار في سلسلة من القفزات أو الأطوار التي كانت في كثير من الأحيان متقطعة تفتقر إلى الاتصال. فضلاً عن ذلك فإن الروح البورجوازية، التي كانت هي القوة الدافعة في المجتمع الجديد المختل التوازن، قد فرضت نفسها بسرعة أكبر، وبصورة أكمل في الفنون التشكيلية منها في الشعر. ففي حالة الشعر لم تكن هناك إلا أنماط قليلة على هامش إنتاج ضخم، تعبر مباشرة عن الاستمتاع الدنيوي الواقع بالحياة، المميز للبورجوازية، على حين أن هذه الروح البورجوازية تتغلغل في الفن التشكيلي كله بجميع أشكاله تقريباً. خفي هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الأوروبية من مملكة الله إلى الطبيعة، ومن العالم الآخر إلى البيئة المباشرة، ومن الغوامض الأخروية الهائلة إلى أسرار عالم المخلوقات الأكثر بساطة، وظهر هذا التحول في الفن التشكيلي بصورة أوضح من ظهوره في الشعر الممثل لذلك العصر. فالفن البصري كان أسبق إلى الكشف عن تحول اهتمام الفنان من الرموز الكبرى والعلاقات الميتافيزيقية إلى تصوير ما يدور في التجربة المباشرة، وما هو جزئي محسوس. وعاد الفنان مرة أخرى إلى تكريم الحياة العضوية، التي فقدت بعد نهاية العالم القديم كل معنى وقيمة لها، وأصبحت الأشياء الفردية في الواقع المجرب منذ ذلك الحين موضوعات للفن، دون أن تحتاج إلى تفسير أخروي خارق للطبيعة.

وليس فى وسع المرء أن يجد تعبيراً عن هذا التطور، أفضل من كلمات القديس توما : "الله يستمتع بالأشياء جميعاً، لأن كلا منها متفق مع ماهيته." فهذه الكلمات شعار كامل للتبرير اللاهوتى لنزعة مطابقة الطبيعة. فكل شيء حقيقى، مهما كان من ضآلته وهزئته، له علاقة مباشرة بالله، وكل شيء يعبر عن الطبيعة الإلهية بطريقته الخاصة، ومن ثم فإن له قيمته الخاصة ومعناه بالنسبة إلى الفن بدوره. وعلى الرغم من أن الأشياء لا تسترعى انتباهنا، فى الوقت الراهن، إلا بوصفها مظاهر لله، وتتدرج - تبعاً لدرجة مشاركتها فى الله - فى ترتيب تصاعدى، فإن الفكرة القائلة إنه لا يوجد مستوى من مستويات الوجود، مهما كان انحطاطه، إلا وله دلالة، وفيه قبس من الألوهية، وبالتالي فليس فيها ما هو غير جدير بأن يصور فى الفن - هذه الفكرة كانت فاتحة عهد جديد. وهكذا فإن فكرة القوة الإلهية التى تمارس فى الأشياء المخلوقة قد حلت، فى الفن بدوره، محل فكرة الإله المستقل كل الاستقلال عن العالم. ذلك لأن الإله الذى "يدفع من الخارج" كان يتمشى مع النظرة الأرستقراطية إلى العالم فى العصر الإقطاعى المتقدم، أما الإله الحاضر الذى يمارس قدرته على جميع مستويات الطبيعة فيتمشى مع اتجاه عالم أكثر تحرراً، لا يستبعد فيه كل الاستبعاد إمكان ارتفاع المرء عن مستواه. وقد ظل التسلسل الميتافيزيقى فى مراتب الأشياء يعبر عن مجتمع مؤلف من طبقات متدرجة، غير أن النزعة التحريرية للعصر تنهدى أيضاً فى القول بأن أدنى مراتب الوجود هى ذاتها ضرورية بطريقتها الخاصة. فمن قبل كانت هناك هوة لا تعبر، تفصل بين هذه المراتب، أما الآن فأصبحت هذه المراتب متصلة ببعضها ببعض. وعلى ذلك فإن العالم يصور، بوصفه موضوعاً للفن أيضاً، على أنه واقع متصل، وإن يكن متدرجاً بدقة.

ولابد أن يكون واضحاً أنه لا يوجد فى المصور الوسطى المتأخرة إمكان لقيام نوع من نزعة مطابقة الطبيعة التى ترد الواقع بأسره إلى مجرد مجموع للانطباعات الحسية، مثلما كان من المستحيل فيها أن تحل طريقة الحياة البورجوازية محل أشكال الحكم الإقطاعى بدورها، أو أن تزول تماماً الدكتاتورية الروحية للكنيسة فى سبيل قيام ثقافة حرة، دنيوية، لا تقيد أمة قيود. فما نجده فى الفن، كما فى جميع ميادين الحضارة الأخرى، إنما هو توازن معين بين الحرية والتقييد. وما

كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في العصر القوطي إلا توازناً غير مستقر بين النوازع التي تؤكد الحياة والنوازع التي تنكرها، تماماً كما يتغلغل التناقض الباطن في عصر الفروسية بأسره، وكما تتأرجح الحياة الدينية بأسرها بين التعاليم المفروضة والإيمان الباطن، بين العقائد الكنسية والتقوى العلمانية، بين الحرفية والذاتية. ففي كل هذه المتقابلات الاجتماعية والدينية والفنية يظهر نفس التناقض الداخلي، ونفس الاستقطاب الروحي.

وأوضح مظهر لهذه الثنائية هو الشعور الغريب نحو الطبيعة في الشعر والفن القوطي. فلم تعد الطبيعة عالماً مادياً أخرس عديم الروح، كما كانت تبدو - وكان من الضروري أن تبدو - في نظر العصور الوسطى المتقدمة بفكرتها اليهودية المسيحية عن الله بوصفها سيّداً وخالقاً روحياً غير منظور. فقد كان الإيمان بالتعالى المطلق لله يستتبع حتماً، في ذلك الحين، إقلاقاً من قيمة الطبيعة، كما أن الفكرة التي أصبحت سائدة الآن عن شمول الألوهية Pantheism قد أدت إلى رد اعتبار الطبيعة. فقبل الحركة الفرنسيسكانية لم يكن من الممكن أن تطلق صفة "الأخ" إلا على إنسان مماثل، أما بعد هذه الحركة فأصبح من الممكن إطلاقها على أي مخلوق^(١). وفضلاً عن ذلك فإن هذه الفكرة الجديدة من الحب كانت تتمشى مع الاتجاه التحرري لذلك العصر. فلم يعد المرء يبحث في الطبيعة عن نظائر لحقيقة خارقة للطبيعة فحسب، وإنما أصبح يبحث فيها عن آثار لشخصيته وانعكاسات لمشاعره الخاصة^(٢). فالرج المزهري، والجدول المنطى بالجليد، والربيع والخريف، والصباح والمساء، كل هذه تعد مراحل في رحلة للحج تقوم بها الروح. ومع ذلك فعلى الرغم من هذا الشعور بالألفة مع الطبيعة، ظل الناس يفتقرون إلى إدراك ما هو فردي في الطبيعة. فالصور المستخلصة من الطبيعة كانت جاهزة وتقليدية في جمود، وتفتقر إلى التنوع الشخصي والتعاطف العميق^(٣). ففي أغنيات الحب تتكرر سراً أوصاف محفوظة لمناظر الربيع والشتاء، حتى تغدو آخر الأمر مجرد صيغ تقليدية فارغة.

(١) Max Scheler : Wesen und Formen der Sympathie, 1923, pp. 99 - 100.

(٢) W. Ganzmueller, op. cit., p. 225.

(٣) Alfred Biese : Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit, 1888, p. 116.

ومع ذلك فإن مجرد تحول الطبيعة إلى موضوع للاهتمام، والنظر إليها في ذاتها على أنها أمر جدير بالوصف هو في ذاته أمر يسترعى النظر. والواقع أن عينى الإنسان ينبغي أن تتفتحا أولاً على الطبيعة قبل أن تستطيع كشف السمات الفردية فيها.

وتتجلى النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة في تصوير الهيئة البشرية بصورة أوضح وأكثر اتساقاً بكثير مما تجلى في أوصافها هذه للمناظر الطبيعية. ففى ذلك الميدان نصادف على الدوام نظرة جديدة إلى الفن، وهى نظرة مضادة تماماً للتجريد النمطى فى العصر الرومانسكى وهنا يتركز الاهتمام كل الارتكاز على ما هو فردى مميز - حتى قبل عهد تماثل الملوك فى ريمز Reims والصور الشخصية للمؤسسين فى نامبرج Naumberg. ذلك لأننا نجد بالفعل نظائر تقترب مما فى هذه الصور من نصارة وحبوبة وطابع مباشر، فى الأشكال المرسومة على البوابة الغربية فى شارتر^(١). وهذه الصور بدورها قد رسمت بقدر من الدقة يجعلنا نوقن بأنها لا بد كانت دراسات لنماذج حية فعلية. فالمعجوز الطيب الذى يبدو عليه المظهر الربى، بعظام خده الثالثة، وأنفه العريض المفلطح، وعينه المائلتين قليلاً، لا بد أنه كان إنساناً يعرفه الفنان شخصياً. والأمر الذى يسترعى الانتباه هو أن هذه الأشكال، وإن كانت لا تزال تظهر فيها صفات الثقل والخشونة الآرخية القديمة، ولم يكن قد ظهر فيها بعد أى أثر للحبوبة اللاحقة فى عصر الفروسية، كانت حافلة بالشخصية إلى حد يدعو إلى الدهشة. ومن الواضح أن الشعور بالفرد كان من أول مظاهر الاتجاه الدينامى الجديد. والحق أن من الأمور التى تدعو إلى الدهشة بحق أن نرى ذلك الانتقال المفاجئ للفن من حالة لم يكن ينظر فيها إلى الجنس البشرى إلا فى كليته وإطراده، ولا يميز بين الناس إلا تبعاً لكونهم سينعمون بالخلاص أو ستلحق بهم اللعنة، ويتجاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أساس أنها خارجة كل الخروج عن الموضوع، إلى حالة مختلفة كل الاختلاف، تؤكد الفردانية وتحاول الوصول إليها فى كل شكل^(٢). ومما يدعو إلى الدهشة أن نرى كيف استيقظ فجأة إحساس بالأشياء

(١) Wilhelm Voege : Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200", Zschr. F. bild. Kunst, N.F., XXV, 1914, pp. 193. ff.

(٢) Henri Focillon : "Origines monumentales du Portrait français". In "Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga", 1933, 271.

المادية وفى الحياة اليومية، وكيف بدأ الناس مرة أخرى يلاحظون بسرعة، ويرون الأشياء رؤية "صحيحة"، ويجدون ثنائية لذة فيما هو مرضى تافه. ومما يشهد بضخامة التغير الذى طرأ على الأسلوب أنه، حتى فى حالة فنان مثالى مثل دانتى، كانت قدرة هذا الفنان على إدراك التفاصيل الصغيرة هى مصدر قيمته الشعرية الكبرى.

فما الذى حدث بالفعل؟ أن التغير الأساسى هو أن فن العصور الوسطى المتقدمة، الذى كان منحازاً إلى الجانب الروحى وحده، وكان يرفض كل محاكاة للواقع المجرب مباشرة، وكل تحقيق بواسطة الحواس، قد حل محله فن يجعل صحة كل تعبير، حتى ولو كان ذلك تعبيراً عن أرفع الأمور على الطبيعة وأكثرها مثالية وألوهية، متوقفة على الوصول إلى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعى المحسوس. وهكذا تبدلت كل العلاقة بين "الروح" و"الطبيعة". فلم تعد الطبيعة توصف بالافتقار إلى الروح، وإنما أصبحت توصف بشفافيتها الروحية، وقدرتها على التعبير عن الروحى، وإن لم تكن قد وصفت بعد بروحانية خاصة بها. ولم يكن من الممكن أن يحدث هذا التحول إلا بعد تغير فى مفهوم الحقيقة ذاته، التى أصبح لها الآن وجه مزدوج، بدلاً من اقتصرها السابق على جانب واحد. وبعبارة أخرى فهو لم يكن ليحدث إلا بعد أن أصبح الناس يعترفون بطريقتين مختلفتين للحقيقة، أو بعد أن اكتشفوا، على الأصح، أن هناك نوعين من الحقيقة. ومن الملاحظ أن العصور الوسطى المتقدمة لم تكن تعرف على الإطلاق تلك الفكرة الجديدة التى ظهرت فى الوقت الذى نتحدث عنه - أعنى الفكرة القائلة أن تصوير حالة معينة للأشياء تتسم بأنها حقيقية فى ذاتها، ينبغى، لكى يكون صحيحاً من الوجهة الفنية، أن يطابق الأحوال الخاصة المعطاة فى التجربة الحسية، بحيث أن القيمة الفنية والقيمة المثالية لتصوير ما قد تكونان غير متساويتين على الإطلاق. وإذا دلت هذه الفكرة الجديدة على شىء، فإنما تدل على أن النظرية الفلسفية المعاصرة المشهورة فى "ثنائية الحقيقة" قد أصبحت الآن تطبق على الفن. والحق أننا لا نجد فى أى مجال آخر تعبيراً عن الانقسام العقلى الذى أحدثه الخروج على التقاليد الإقطاعية القديمة وتحرر أذهان الناس بالتدرج من الكنيسة، يعادل فى وضوحه تعبير هذه النظرية.

التي كانت خليفة بأن تبدو منفرة في أى عصر أسبق. فأى شيء كان يبدو أبعد عن الفهم في عصر إيمان راسخ، من أن يكون هناك نوعان من المعرفة، ومصدران مختلفان للحقيقة – أى أن يكون الإيمان والعلم، والسلطة والعقل، واللاهوت والفلسفة، متناقضين كل مع الآخر، على حين أن كلا منهما يمكن أن يعبر، بطريقته الخاصة، عن نوع من الحقيقة؟ الحق أن هذه النظرية افتتحت طريقاً محفوفاً بالمخاطر، ولكنه كان هو المخرج الوحيد بالنسبة إلى عصر لم يكن يقنع بالإيمان المطلق، وإن لم تكن الروح العلمية قد تغلغلت فيه بعد بقدر كاف من العمق – أهني عصرًا لم يكن على استعداد للتضحية بإيمانه من أجل علمه، أو بعلمه من أجل إيمانه، وبالتالي كان عاجزًا عن بناء ثقافته إلا على أساس مركب معين من الاثنين معًا.

لقد كانت المثالية في العصر القوطي، في الوقت الذي تتسم فيه بنزعة إلى مطابقة الطبيعة، تسعى إلى تصوير الأشكال الروحية والمثالية، التي ترجع جذورها إلى عالم فوق المحسوس، بطريقة تكون في الوقت ذاته صحيحة تجريبيًا. وفي ذلك كان الفن متمشيًا مع المثالية الفلسفية السائدة في ذلك العصر، والتي كانت تذهب إلى أن الأفكار ليست منفصلة عن الأشياء الجزئية، وإنما هي مندمجة فيها، وبالتالي أكدت حقيقة الأفكار والجزئيات معًا. ولو عبرنا عن هذه الفكرة بلغة النزاع التاريخي السائد في ذلك العصر، لكان معناها أن الكليات كانت تعد كامنة في معطيات الحس، وليس لها بدونها أى وجود موضوعي على الإطلاق. ولقد كان هذا الشكل المعتدل من أشكال النزعة الاسمية nominalism، كما تسمى هذه النظرية في تاريخ الفلسفة، مبنياً على نظرة إلى العالم ظلت فيها عناصر كثيرة من المثالية والنزعة فوق الطبيعية، ولكنها كانت مع ذلك أكثر تباعدًا عن المثالية المطلقة (أى عما كان يطلق عليه اسم "النزعة الواقعية"^(١)) في الخلاف السائد في ذلك العصر مما

(١) يشير المؤلف هنا إلى اختلاف معنى لفظ "الواقعية"، في التقابل الفلسفي بين الواقعية والاسمية في العصور الوسطى، عن معناها الحديث: إذ كانت الواقعية عندئذ تدل على الوجود الواقعي للأفكار، لا للأشياء، ومن هنا فإن المذاهب القائلة بالواقعية في ذلك العصر كانت – بمقاييسنا الحالية – مثالية متطرفة، على حين أن المذاهب "الاسمية" هي الأقرب إلى الواقعية بمعناها الحديث، أى واقعية الأشياء. (المترجم)

كانت عن الأشكال اللاحقة المتطرفة للنزعة الاسمية، التي كانت تنكر أى نوع من الوجود الموضوعي للأفكار، ولا تعترف بحقيقة نهائية سوى الحوادث الفردية، العينية، غير المتكررة، والمنفردة، فى التجربة الحسية. والواقع أن عمل حساب الشيء الفردى - على هذا النحو - فى البحث عن الحقيقة كان هو الخطوة الحاسمة. ذلك لأن مجرد الاعتراف بأن هناك أشياء فردية، والتساؤل عما إذا كان الفرد الموجود قد يكون جوهرياً، يعنى فتح الباب أمام النزعة الفردية والنزعة النسبية، ويؤدى إلى القول باعتماد الحقيقة، جزئياً على الأقل، على الوقائع الزمنية المتغيرة لهذا العالم.

والواقع أن المشكلة التى كان يدور حولها الخلاف المتعلق بالكليات ليست فقط هى المشكلة الرئيسية فى الفلسفة، وليست فقط هى المشكلة الفلسفية الحقيقية، التى لا تكون التقابلات الأساسية فى الفلسفة - بين التجريبية والمثالية، وبين المذهب النسبى والمذهب المطلق، وبين الفردية والكلية، والنزعة التاريخية والنزعة اللاتاريخية - سوى مجرد أشكال فرعية لها، وإنما هى أكثر إلى حد بعيد من مجرد مشكلية فلسفية. إنها فى حقيقة الأمر تلخيص لتلك الأسئلة الحيوية التى تفرض نفسها بمجرد أن يتطور أى نوع من الثقافة، والتى يتعين على الفرد، بمجرد أن يصبح واعياً بذاته بوصفه كائناً روحياً، أن يستقر على رأى فيها. والواقع أن النزعة الاسمية المعتدلة، التى لا تنكر حقيقة الأفكار وإنما تعدّها غير منفصلة عن موضوعات التجربة الحسية، إنما هى مفتاح الثنائية القوطية بأسرها، سواء فى ذلك ثنائية القوى الدافعة المتعارضة فى البناء الاقتصادى والاجتماعى لذلك العصر، والتناقض الداخلى بين العصرين المثلّ والبطيمى فى الفن القوطى. وهنا نجد أن المذهب الاسمى يقوم بنفس الدور الذى قامت به الحركة السفطائية فى تاريخ الفن والثقافة القديمين. فكل منهما هو النظرية الفلسفية المميزة لعصر مضاد للتراث، تسوده عقلية متحررة نسبياً. وكل منهما فلسفة عصر من عصور التنوير، إذ أن أهم صفة تميزهما هى أنهما ينظران إلى معايير كانت تعد من قبل أزلية تسرى على نحو مطلق، على أنها قيم نسبية، وبالتالي متغيرة عابرة. وهما يرفضان الاعتراف بأن أى معيار يمكن أن يسرى بطريقة "خالصة" مطلقة، مستقلاً عن الظروف الفردية.

وليس من الممكن تفسير تحول الأساس الفلسفى لنظرة العصر الوسيط إلى العالم من ميتافيزيقا واقعية إلى ميتافيزيقا اسمية إلا بالرجوع إلى الأصول الاجتماعية لذلك العصر. فقد كانت النزعة الواقعية^(١) ملائمة لنظام اجتماعى غير ديمقراطى فى أساسه، ولتدرج فى المراتب لا يعمل فيه حساب إلا للقمم، ولتنظيمات تقوم على نزعة مطلقة، تعلم على الفرد وتحد الحياة فى إطار الكنيسة والإقطاع دون أن تسمح بأية حرية للحركة. أما النزعة الاسمية فتعبر عن انحلال الأشكال المتسلطة للمجتمع، وانتصار الحياة الاجتماعية المبنية على فوارق فردية لا نهاية لها، على الحياة الاجتماعية القائمة على خضوع غير مشروط للفرد. فالواقعية تعبر عن نظرة سكونية محافظة، بينما الاسمية تعبر عن نظرة دينامية تحريرية تقدمية. والاسمية التى تقول بأن لكل شيء جزئى نصيباً من الوجود، تتماشى مع نظام للحياة يكون فيه، حتى لمن هم فى أدنى درجات السلم الاجتماعى، فرصتهم فى الارتفاع.

كذلك تظهر الثنائية، التى تتبدى فى علاقة الفن القوطى بالطبيعة، فى الحل الذى أتى به هذا الفن لمشكلات التأليف. فالفن القوطى، من جهة، يتخلى عن أسلوب التأليف الرومانسكى الذى كان زخرفياً تراكمياً فى المحل الأول، ليستعوض عنه بقوالب أقرب إلى المفهوم الكلاسيكى، مبنية على مبدأ التركيز. وهو من جهة أخرى يجرى. الكل، الذى كانت تشيع فيه، فى الفن الرومانسكى، وحدة زخرفية معينة على الأقل، إلى عدد من التأليفات الجزئية، التى يشهد كل منها تبعاً للمبدأ الكلاسيكى فى الوحدة وتسلسل المراتب (unity and subordination)، ولكنها فى مجموعها تعطى تأثير تجمع للموضوعات مفقور إلى التمايز إلى حد ما. وكانت هناك محاولات لإضفاء مزيد من التفتح على التأليفات الرومانسكية المزدحمة، ولتصوير مناظر كاملة فى الزمان والمكان، بدلاً من مجرد تجميع الجزئيات التى لا ترتبط إلا بمعنى رمزى أو من خلال تخطيط زخرفى، ولكن حتى فى هذه الحالة ظل التأليف القوطى قائماً فى أساسه على مبدأ إضافة الأجزاء بعضها

(١) انظر الملاحظة السابقة للمترجم.

إلى بعض، وبذلك كان بعيداً كل البعد عن الوحدة المكانية والزمانية للعمل الفنى الكلاسيكى.

وفى ذلك النقط الدورى الذى تتخاوب فيه أساليب التأليف واحداً بعد الآخر، برز مرة أخرى مبدأ التصوير "المتصل"، والميل إلى استعراض كل المراحل الجزئية لحادث ما، كما فى حالة "الفيلم"، والاستعداد لملء "اللحظة الحافلة" بثروة من التفاصيل اللحمية - وكلها علامات لموقف فنى صادفناه من قبل فى العصور الوسطى. ونستطيع أن نجد أقوى تعبير عن هذا المبدأ ذاته فى دراما العصر الوسيط، التى يظهر فيها ميل إلى التغير والتنوع بلغ من القوة حدًا استحقت معه أن تسمى "دراما الحركة" *Bewegungsdrama*، فى مقابل "دراما المكان الواحد" *Einorts drama* فى العصر الكلاسيكى^(١). فمسرحيات الهيام والانفعال *Passion Plays*، بمنظورها المتعددة التى يقف كل منها إلى جانب الآخر، وبما فيها من ممثلين يعدون بالآلاف، وهروضا التى تمتد فى كثير من الأحيان عدة أيام بطولها - هذه المسرحيات تمر بكل مرحلة من مراحل الحوادث المعروضة، وتقدم بالتفصيل كل قصة منفردة مع شغف بالغ بكل ما هو مثير، وتهدى اهتماماً بحركة الحوادث يفوق بكثير اهتمامها بالموقف الدرامى المنفرد. هذه "الدراما السينمائية" فى العصور الوسطى كانت بمعنى معين أقوى نواتج الفن القوطى دلالة عليه، وإن كانت من حيث المستوى تكاد تكون أقلها قيمة. وكثيراً ما كان هذا الدافع الفنى الجديد يؤدى إلى ترك كاتدرائيات دون إتمامها، أو - فى حالة إتمامها - إلى إعطاء المرء ذلك الشعور، الذى كان جيته أول من أحس به عن وهى، بأنها ناقصة على نحو ما، بل بأن من المستحيل إتمامها، لأنها تسير فى نمو لا ينتهى ولا يقف عند حد. هذا الميل إلى اللامحدود، وهدم الاكتفاء بأية نهاية، يظهر بأوضح صورة ممكنة فى مسرحيات الهيام والانفعال، نظراً إلى سذاجتها المفرطة. وفى "دراما الحركة" فى العصور الوسطى تتجلى أوضح صور الإحساس الدينامى بالحياة فى ذلك العصر، وما

(١) Arnulf Perger : *Einorts drama und Bewegungsdrama*, 1929.

يتصف به من عدم استقرار يؤدي إلى تفكيك طرق التفكير والشعور التقليدية،
وانحيازه - المتأثر بالنزعة الاسمية - إلى كثرة الجزئيات المتغيرة العابرة .

كذلك فإن هذه الثنائية التي تتجلى في مختلف الاتجاهات الاجتماعية
والاقتصادية والدينية والفلسفية لذلك العصر، وفي التضاد بين اقتصاد الاستهلاك
والاقتصاد التجارى، وبين الإقطاع والبورجوازية، وبين التعلق بالعالم الآخر والتمسك
بالعالم الذى نعيش فيه، والواقعية والاسمية - هذه الثنائية التي تسود علاقة الفن
القوطى بالطبيعة بأسرها، وتتحكم فى البناء الداخلى لتركيبه، تتجلى أيضاً فى
استقطاب بين العناصر العقلية واللاعقلية فى الفن، ولأشهما فى العمارة. ولنلاحظ أن
القرن التاسع عشر، الذى حاول بطبيعة الحال أن يفسر طابع هذه العمارة من خلال
عقليته المسالة إلى الجانب التكنولوجى، قد أكد سماتها العقلانية. فقد وصف
جوتفريد زمبر Gottfried Semper الفن القوطى بأنه "مجرد ترجمة للفلسفة
الاسكلانية إلى حجارة"^(١)، ورأى فيوليه لودوك Viollet-Duc فى هذا الفن مجرد
تطبيق وتمثيل للقوانين الرياضية^(٢). والواقع أن كليهما كان يراه فناً تحكمه الضرورة
المجردة، على نقيض اللامعقولة التى تتصف بها النوافع الجمالية. ولقد كان
كلاهما، بل والقرن التاسع عشر بأسره، يفسر هذه العمارة بأنها "فن حسابى
للمهندس" يستمد وحيه من المنفعة العملية، ويعبر ببساطة عما هو ضرورى من
الوجهة التكنيكية، وما هو ممكن من الواجهة البنائية. وكان يعتقد أن مبادئ العمارة
القوطية - وأهمها طابعها الرأسى البهيج - يمكن أن تستمد كلها من القبة المضلعة
(ribbed vault)، وهى اختراع تكنيكي. هذه النظرية الآلية كانت تتلام مع علم
الجمال العقلانى السائد فى ذلك القرن، إذ كان المعتقد أنه لا يمكن تغيير أى جزء
تفصيلى واحد، فى العمل الفنى الأصل، دون الإخلال بالعمل كله، وكان ينظر إلى
المبنى القوطى، بمنطقه الدقيق ونزعتة الوظيفية الصارمة، على أنه أفضل نموذج

(١) Gottfried Semper : Der Stil in den technischen und tektonischen Kuensten, I, 1860, p. 19 .

(٢) Viollet - Duc : Dictionnaire raisonné de l'arch. Franc. du XIe au XVIe siècle, I, 1855, p. 153.

للكل الفن الذى يقضى عليه تمامًا لو أضيف إليه أو انتقص منه شيء^(١). وأنه ل يبدو من الغريب حقاً أن تطبق نظرية كهذه على العمارة القوطية، التى تثبت على أوضح صورة، نتيجة للتاريخ المتداخل المتقطع لبانيها، أن الشكل الأخير للعمل الفن يراجع إلى المصادفة، أو لما يبدو أشبه لمصادفة إذا ما قورن بخطته الأصلية، بقدر ما يرجع إلى أية فكرة أساسية واحدة.

ويرى "دهيو Dehio" إن اختراع "أسلوب القباب المتداخلة cross-vaulting"^(٢) هو الحادث الإبداعى الحقيقى الذى أدى إلى ظهور العمارة القوطية، ويرى أن مختلف أشكال هذه العمارة لا تعدو أن تكون نتائج لهذا الحدث التكنيكى الواحد. ولكن أرنست جال Ernst Gall كان أول من عكس هذه العلاقة، فرأى أن المثل الأعلى الشكلى الجديد فى التركيب الرأسى هو العامل الأصلى، وأن التنفيذ التكنيكى لهذه الفكرة مشتق منه، وخاضع له، وثانوى بالقياس إليه، سواء فى الزمان وفى التحليل الفن^(٣). بل إن غيره قد رأى منذ ذلك الحين أن القيمة العملية لمعظم "المنجزات التكنيكية" للمصر القوطى لا يمكن أن تكون بالفعل رفيعة جداً، وأن الضلع rib، بوجه خاص، ليست له وظيفة بنائية حقيقية، وأن أسلوب القباب المتداخلة، وكذلك المساند أو الدعائم buttresses كان له فى الأصل غرض زخرفى فى أساسه^(٤). والواقع أن الخلاف فى هذا الموضوع بين العقليين واللاعقليين هو، فى آخر الأمر، نفس الخلاف الذى قام بين زمير Semper وريجل Riegl حول أساس الأسلوب بوجه عام^(٥). فأحد الفريقين حرص على أن يستمد القالب الفن من المهمة العملية الخاصة المراد إنجازها، ومن الحل التكنيكى الذى يوضع لها، والفريق الآخر

(١) يقول "فيوليه لودوك" فى المرجع السابق، ج ١، ص ١٤٦: "فى أى مبنى جميل ينتمى إلى بداية القرن الثالث عشر.. لا توجد حلية يمكن إزالتها".

(٢) أسلوب فى العمارة تتكون فيه قبة واحدة من تجمع قبتين متا.

(المترجم)

(٣) Ernst Gall : *Niederrheinische und normanische Architektur im Zeitalter der Fruehgotik*, 1915 – *Die got. Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, 1925.

(٤) Victor Sabouret : "Les voûtes nervures", "Le Génie civil", 1928 – Pol Abraham : *Viollet – le – Duc et le rationalisme medieval*, 1934, pp. 45 – 60 – H. Focillon : *L'Art occidental*, 1938, pp. 144, 146.

(٥) Cf. Dagobert Frey : *Gotik und Renaissance*, 1929, p. 67.

يؤكد تلك الحالات العديدة التي لا تتحقق فيها الفكرة الفنية إلا عن طريق التصرف
الضنى فى الموارد التكنيكية المتوافرة، بحيث يكون الحل التكنيكي ذاته، إلى حد
ما، نتيجة لاستهداف قالب فنى معين. وكلا الفريقين يذهب فى موقفه إلى الطرف
الأقصى المضاد للطرف الآخر، ولكنهما يقعان فى خطأ واحد. ذلك لأنه إذا كانت
النزعة التكنيكية عند "فيوليه لودوك" Viollet - le - Duc قد سميت بحق
"ميكانيكا رومانتيكية"^(١). فإن النزعة الجمالية عند ريجل Riegl وجال Gall هي
بنفس المقدار نتاج للاعتقاد الرومانتيكي الواهم بحرية مقصد الفنان. والحق أن من
المستحيل الفصل بين مقصد الفنان وبين التكنيك فى أية مرحلة من مراحل إنتاج
عمل فنى، بل إنهما على الدوام ليسا إلا وجهين لعملية واحدة، ولا يمكن التمييز
بينهما إلا نظرياً. أما النظر إلى أحدهما على أنه عامل متغير مستقل، فينطوى على
رفع لأحدهما فوق الآخر بطريقة غير مشروعة وغير معقولة، ومن هنا فإنه يمثل
طريقة "رومانتيكية" فى التفكير. ولا يمكن أن تظهر الصلة الحقيقية بين كل من
هذين الدافعين والآخر من خلال تعاقبهما الذى نشعر به ذاتياً فى الوعى خلال
عملية الخلق، إذ أن هذا التعاقب يتأثر بموامل تبلغ من الكثرة حداً يمكن معه وصف
التعاقب ذاته بأنه "مرضى" فحسب. ومن الحقائق التاريخية الواقعة أن من الممكن
بنفس المقدار تأكيد أن القبة المضلعة "قد ظهرت فى البداية لأسباب تكنيكية بحتة،
وفيما بعد تحققت إمكاناتها الفنية"^(٢)، وكذلك تأكيد أن استبصار قالب معين قد
سبق هذا الاختراع التكنيكي، وإن هذا الاستبصار هو الذى كان يقود المعمارى فى
حساباته التكنيكية حتى ولو كان على ما يبدو غير واع به. ففى مثل هذه الظروف لا
يمكن الوصول إلى يقين قابل للتحقيق علمياً. ومع ذلك نستطيع أن نفترض أن هذين
المبدئين مرتبطان بتغير الجو الاجتماعى الذى يعيش فيه الفنان الخلاق، كما
نستطيع أن نقترح تحليلاً لما يحدث بينهما من توافق حيناً أو من تنافر حيناً آخر.
ففى فترات كالعصور الوسطى المتقدمة، التى كانت على وجه العموم متحررة من

(١) Pol Abraham, op. cit., p. 102.

(٢) Paul Frankel : "Meinungen ueber Herkunft und Wesen der Gotik". In
"Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft". Edited by Walter Timmling,
1923, p. 21.

الصراع الاجتماعى، لا يكون هناك عادة أى تعارض جذرى بين مقصد الفنان وبين التكنيك، وإنما تستخدم القوالب الفنية والتكنيك بانسجام، ويقولان نفس الشيء بطرق مختلفة، بحيث لا يكون أحد العاملين أكثر معقولة أو لا معقولة من الآخر. أما فى فترات كالعصر القوطى، عندما أصبح الشقاق يذب فى كل جوانب الثقافة، فكثيراً ما يحدث أن يتحدث العنصر الروحى والعنصر المادى فى الفن لغتين مختلفتين، ويبدو - كما فى الحالة الراهنة - أن التكنيك معقول بينما المقاصد الفنية لا معقولة .

إن الكنيسة الرومانسكية تبدو من الداخل حيزاً من المكان جامداً منظوياً على ذاته، يتيح لمعين المشاهد أن تستريح وتستقر وتظل فى حالة من السلبية الكاملة. أما الكنيسة القوطية فتبدو فى عملية نمو، وكأنها ترتفع أمام ناظريك، فهى تعبر عن عملية، لا عن نتيجة أو حيلة. وأن انحلال الكتلة بأكملها إلى عدد من القوى، وتفكيك كل ما هو جامد مستقر عن طريق ديكالكتيك تتحكم فيه مختلف وظائف الفن المعمارى وتسلسل المراتب فيه، وهذا المد والجزر، ودورة الطاقة وتحولها - كل ذلك يعطى المرء إحساساً بصراع درامى يريد أن ينتهى أمام أنظارنا إلى قرار حاسم. ويصل طغيان هذا التأثير الدرامى إلى حد أن كل شيء عداه يبدو إلى جانبه مجرد وسيلة لهذه الغاية. ومن هنا لم يكن تأثير مبنى كهذا يظل كما هو، دون أن ينتقص منه شيء، عندما يترك دون أن يتم، بل عن عدم الاكتمال هذا يزيد فى واقع الأمر من جاذبيته وقوته. فعدم اتخاذ القوالب صورة نهائية - وهى صفة يتميز بها كل أسلوب ديمامى - تزيد من قوة شعور المرء بالحركة اللانهائية، غير المستقرة، التى يكون كل توازن ساكن بالنسبة إليها مؤقتاً فحسب. وهنا نجد أصل الاتجاه الحديث التى تفضيل ما هو غير تام، وما هو تخطيطى جزئى. فمنذ العصر القوطى أصبح كل فن عظيم، باستثناء بضخ حركات كلاسيكية قصيرة الأجل، يتسم فى ذاته بصفة الجزئية، وبعدم الاكتمال الداخلى أو الخارجى، وبالعزوف - عن وعى أو غير وعى - عن قول الكلمة الأخيرة. فهناك على الدوام شيء يترك لكى يكمله المشاهد أو القارىء. والسبب الذى يدعو الفنان الحديث إلى الإحجام عن قول الكلمة

الأخيرة هو أنه يشعر بعدم كفاية كل الكلمات — وهو شعور يمكننا أن نقول أن الإنسان لم يحس به أبداً قبل العصر القوطي.

على أن المبنى القوطي ليس هو ذاته كتلة معبرة عن الحركة فحسب، بل أنه يعمل على تعبئة المشاهد ذاته، ويحول عملية الاستمتاع إلى عملية ذات اتجاه محدد، متدرجة الاكتمال. فمثل هذا المبنى لا يمكن أن يدرك كله دفعة واحدة من أية نقطة نظر ممكنة، ولا يمكن من أية زاوية أن يمثل نظرة كاملة مستقرة، تكشف عن تركيب الكل. بل أنه، على العكس من ذلك، يرغم الناظر على أن يعمل دواماً على تغيير وجهة نظره، ولا يتيح له تكوين صورة عن الكل إلا من خلال حركته الخاصة، وفعله، وقدرته على إعادة البناء^(١). ولنلاحظ أن الفن اليوناني في عصر الديمقراطية الأولى، عندما كانت الأحوال الاجتماعية مشابهة، كان بدوره يفرض على المشاهد فاعلية معادلة. ففي تلك الحالة أيضاً نجد المشاهد يرغم على الخروج من حالة التأمل الساكن للعمل الفني، ويضطر إلى تتبع حركات الموضوع المتحرك. ولقد كان انحلال القلب التكميبي المتعاسك، وتحرير النحت من العمارة، هما أول الخطوات التي اتخذها الفن القوطي نحو الدوران بالأشكال المصورة، مما أتاح للفن الكلاسيكي أن يدفع المشاهد إلى الحركة. غير أن الخطوة الحاسمة في كلتا الفترتين كانت رفض مبدأ المواجهة frontality. فقد تم التخلي نهائياً عن هذا المبدأ، بحيث أنه لم يظهر بعد ذلك إلا في فترتين شديديتي القصر، عند بداية القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. ومنذ ذلك الحين ظلت المواجهة ونزعة الصرامة الشكلية التي ترتبط بها، مجرد اتجاه مظهرى عتيق لا يمكن أن يتحقق ثانياً تحقّقاً كاملاً أبداً. وفي هذه الناحية بدورها نجد الفن القوطي يبدأ تراثاً فنياً استمر بلا انقطاع حتى يومنا هذا، ولا يدانيه في أهميته أي تراث لاحق.

وعلى الرغم من التشابه بين عهدي التنوير في العصرين اليوناني والوسيط، وبين تأثيراتهما في الفن، فإن الأسلوب القوطي قد أتى بشيء جديد كل الجودة، وغير كلاسيكي على الإطلاق، يحل محل التراث اليوناني الروماني، وإن لم يكن

(١) Cf. Ludwig Coellen : Der Stil in der Bildenden Kunst, 1921, P. 305.

يقل عنه فى المرتبة على الإطلاق. بل أن ظهور الروح القوطية هو الذى أدى فى واقع الأمر إلى انتهاء عهد المعايير الكلاسيكية. صحيح أن الفن الرومانسكى لم يكن يقل تسامياً وعلوية عن الفن القوطى، بل كان فى نواح كثيرة أعلى روحانية من أى فن لاحق، ومع ذلك فقد كان فى قوالبه أقرب إلى الفن القديم مما كان الفن القوطى الذى كان يفوقه إغراقاً فى الحسية والذنبوية بكثير. فالفن القوطى يتخلله شيء لا نجده فى الفن الرومانسكى، وهو شيء جديد كل الجدة بالقياس إلى التراث اليونانى الرومانى. ذلك لأن حساسيته، وهنق تجربته، وشخصية مشاعره، كلها عناصر لم يعرفها أشد الفنانين إرهافاً فى العالم القديم. على أن هذه الحساسية إنما هى التأثير الخاص للتداخل والامتزاج بين الروحانية المسيحية والنزعة الحسية التى تيقظت فى العصر القوطى. فلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى. فلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى. فلم يكن عنصر الجدة فى العصر القوطى هو نزعته الانفعالية، إذ أن الفن الكلاسيكى المتأخر كان بدوره انفعالياً، بل كان ميلودرامياً، كما أن الفن الهلنستى كان بدوره يستهدف إثارة الحواس وإلهامها، وخليها والاستحواذ عليها، وإنما كان عنصر الجدة هو شخصية التعبير التى أصبح الفنان بفضلها يجعل أى عمل فى الفن القوطى أو ما بعد القوطى نوعاً من الاعتراف بإيمانه الخاص. وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء ذلك التضاد الذى تتسم به جميع أشكال الثقافة القوطية. فطابع الاعتراف الشخصى فى الفن الحديث، الذى يفترض مقدماً تجربة فريدة مباشرة لدى الفنان، كان عليه منذ العصر القوطى أن يؤكد ذاته فى مقابل تعقيد تكنيكى ثقل الوطأة، يزداد على الدوام تحولاً إلى الطابع اللاشخصى الرتيب. ذلك لأن الفن ما أن تغلب على آخر بقايا الروح البدائية، وبلغ مرحلة لم يمد فيها مجرد التعامل مع وسائل التعبير بشكل مجهوداً، حتى ظهر خطر واضح، هو خطر وجود تكنيك جاهز يصلح لشتى أنواع الأغراض. ومجمل القول أن العصر القوطى هو الذى آذن ببده عهد النزعة الشخصية الباطنة فى الفن الحديث، وكذلك ببده عهد عبادة هذا الفن الحديث للبراعة التكنيكية المقصود لذاتها.

الفصل العاشر

التجمّعات

والطوائف الحرفية

كان تجمع البنائين lodge (ويطلق عليه أيضاً اسم Opus أو Oeuvre أو Bauhuette) في القرنين الثاني عشر والثالث عشر تنظيمًا تعاونيًا للفنانين والصناع الحرفيين الذين يقومون ببناء كنيسة كبيرة أو كاتدرائية تحت إشراف فني وإداري لأشخاص تعينهم أو توافق عليهم الهيئة التي يعمل لحسابها المبنى. وكثيراً ما كان شخص واحد يجمع بين عمل الما قول magister operis الذى كان مكلفاً بتقديم المواد والعمال، ومدير العمال أو المهندس المعماري magister lapidum الذى كان مسؤولاً عن التخطيط الفني وتوزيع الاختصاصات وتنسيق عمل الأفراد، ولكن لا شك في أن المهمتين كانتا عادة توضعان في أيدي أشخاص منفصلين. وكانت العلاقة بين الرئيس الفني والرئيس الإداري تشبه إلى حد بعيد العلاقة بين مخرج الفيلم السينمائي ومنتجه في عصرنا هذا، حيث نجد في تنظيم إنتاج الفيلم المثل الوحيد الذى يقترب اقتراباً وثيقاً مما نجده في تنظيم التجمع المعماري في العصر الوسيط. ومع ذلك فهناك فرق هام هو أن المخرج يشغل عادة مع أشخاص مختلفين في كل فيلم، على حين أن انتهاء مبنى معين لم يكن يستتبع دائماً تغيير أشخاص التجمع الحرفي، بل أن بعض العمال كانوا يكونون نواة تظل مع المهندس المعماري بعد إتمام أى عمل معين، على حين أن بقية العمل كانوا يجيئون ويذهبون أثناء إنجاز العمل نفسه.

ونحن نعلم؛ أن المصريين القدماء قد وضعوا نوعاً من التنظيم الجماعي للعمل الفني^(١)، وإنه كانت لدى اليونان والرومان مؤسسات معمارية تنظم في مجموعات

(١) Richard Thurnwald : "Staat und Wirtschaft in alten Aegypten", Zschr. F. Sozialwiss., 1901, IV, p. 789.

لتنفيذ المشروعات الكبرى، ومع ذلك لم يتصف أى تنظيم من هذه التنظيمات بما كان يتصف به التجمع الحرفى فى العصر الوسيط من اكتفاء ذاتى وحكم ذاتى، إذ أن وجود مجموعة مهنية مستقلة من هذا النوع كان أمراً غريباً عن الأفكار السائدة فى العالم القديم. كذلك فإن الشيء الوحيد الذى كان يشبه التجمع الحرفى (lodge) فى العصور الوسطى المتقدمة هو تعاون مجموعة من الورش التى تنتمى إلى دير واحد فى إنجاز مبنى معين، غير أن هذا التعاون كان يقتصر إلى الصفة الأساسية فى التجمعات اللاحقة - وأعنى به مرونتها . فصحيح أنه عندما كان بناء الكنائس يدون وقتاً طويلاً جداً، كان التجمع الحرفى المعروف فى العصر القوطى يظل يشغل نفس الموقع طوال أجيال متعددة، ولكن عندما كان العمل يتم أو ينقطع، كانت المجموعة تنتقل تحت قيادة مهندسها العمارى وتضطلع بمهام جديدة^(١). والحق أن المرونة التى كانت لها مثل هذه الأهمية القصوى بالنسبة إلى الإنتاج الفنى لذلك العصر، لم تكن تتمثل فى هجرة التجمع الحرفى من حيث هو جماعة متماسكة، بقدر ما كانت تظهر فى حياة التجوال التى كان يعيشها الصانع الحرفى، وفى اعتياده التنقل وترك جماعة والانضمام لأخرى. صحيح أننا نجد، حتى فى ورش الأديرة، عمالاً كانوا يستوردون ويتم تشغيلهم لفترة محدودة، ولكن أغلبية العمال فى هذه الورش كانوا رهباناً فى الدير، يبدون مقاومة عنيفة للمؤثرات الخارجية التى تبعث فى حياتهم الاضطراب. غير أن استقرار الإنتاج المحلى الصرف، وما كان يستتبعه من اتصال فى التطور الفنى ويطه نسبي فيه، قد انتهى نهاية مفاجئة بمجرد تحول الإنتاج من الدير إلى ساحة البناء، وانتقاله إلى أيدي أشخاص علمانيين. فمنذ تلك اللحظة بدأت أفكار جديدة تقبل من جميع الأوساط، وتنتشر على نطاق واسع.

ولقد ظل المماريون حتى العصر الرومانسكى مضطرين إلى الاعتماد أساساً على جهد من كان لديهم من رقيق الأرض ومستأجرىها، غير أن استخدام النقد أدى على الفور إلى إتاحة الاستعانة على نطاق أوسع بالعمل الحر من خارج الجهة

(١) Carl Heideloff : Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, 1844, p. 19 .

المحلية ، بحيث بدأ يظهر ما يشبه السوق المشتركة بين الجهات المحلية فى ميدان العمل. ومنذ ذلك الحين أصبح نطاق البناء وسرعته يتفاوت تبعاً لمقدار المال الذى يمكن تدبيره. وإذا كنا نجد كتانس قوطية قد يستغرق بناء الواحدة منها قروناً كاملة أحياناً، فإن ذلك كان يرجع عادة إلى الأزمات المالية الدورية. فى الوقت الذى تتوافر فيه النقود، كانت أعمال البناء تجرى بسرعة ودون انقطاع، أما عند نفادها، فقد كان يتعين إبطاؤها أو التوقف فيها تماماً. وهكذا كان تنظيم العمل يختلف تبعاً لإمكانات صاحب العمل : فإما أن يسير العمل قدماً بإطراد، ويظل نفس الأشخاص يستخدمون فيه دون إدخال تغييرات جوهرية، وإما أن يسير الإنتاج بطريقة متقطعة وبإيقاع متغير، بحيث يستخدم عدد يقل تدريجياً من الفنانين والصناع الحرفيين^(١).

وعندما أصبحت للعنصر العلمانى الهد العليا، بعد إعادة إحياء المدن وإدخال نظام الاقتصاد النقدى فى حرفة البناء، لم يكن هناك فى بداية الأمر أى تنظيم قادر على حفظ النظام بدلاً من ورش الأديرة. ولا شك فى أن بناء كاتدرائية قوطية كان على أية حال عملاً أطول وأعقد بكثير من بناء الكنيسة الرومانسكية. فقد كان يقتضى عمالاً من تخصصات أشد تنوعاً بكثير، كما كان يحتاج لإنجازه إلى وقت أطول كثيراً، وذلك نظراً إلى طبيعة العمل ذاته، وإلى الظروف المالية التى تحدثنا عنها من قبل أيضاً. وكان هذا الموقف يقتضى تنظيمًا دقيقاً للعمل، يختلف عن كل الأساليب التقليدية. وكان الحل هو نظام التجمع الحرفى (lodge) بما فيه من قواعد دقيقة بشأن تشغيل العمال وأجورهم وتدريبهم ، وتدرج فى المرتبة من المعمارى إلى رئيس العمال إلى العامل المادى، وقيود خاصة تفوض على حقوق الأعضاء فى الملكية المعنوية لعمالهم الخاص، وخضوع مطلق من جانب الفرض للشرط الفنية للعمل الجماعى المشترك. وكان الهدف هو تحقيق نوع من تقسيم العمل وتكامله بلا احتكاك، مع تحقيق أقوى تخصص ممكن، وأكمل انسجام بين منتجات الأفراد المختلفين. ولم يكن من الممكن بلوغ هذا الهدف إلا حين تسيطر وحدة حقيقية فى الروح على المشتركين فى العمل، إذ أنه كان من المستحيل تحقيق إزالة الفوارق

(١) G. Knoop – G.P. Jones : The Medieval Mason, 1933, P. 44 – 5.

الفردية مع عدم الإخلال بالقيمة الفنية للمنتجات الخاصة إلا عن طريق قيام الفرد طواعية بإخضاع رغباته الشخصية لإرادة المهندس المعماري، والاتصال المستمر الوثيق بين المدير الفني وكل من زملائه من العمال . فكيف أمكن تحقيق مثل هذا التقسيم للعمل، في عملية روحية شديدة التعقيد كعملية الخلق الفني ؟

يوجد حول هذا الموضوع رأيان متعارضان كل التعارض، ولكنهما يتفقان معاً في كونهما رومانتيكيين. فأحد هذين الرأيين يرى في التنظيم الجماعي للإنتاج الفني شرطاً لا غناء عنه لبلوغ أعلى درجات الكمال، على حين يرى الآخر أن تقسيم الأعمال والحد من الحرية الفردية يؤدي إلى أضرار أقلها هو أن يصبح إنتاج أى عمل فني أصيل أمراً متزايد الصعوبة. ولقد اعتاد الناس أن ينظروا إلى الإنتاج الجماعي بعين الرضا عندما يكون الأمر متعلقاً بالفن الوسيط، وأن ينظروا إليه بعين السخط عندما يتعلق الأمر بالفيلم الحديث مثلاً. ولكن كلا الموقفين، على الرغم مما يؤديان إليه من نتائج متناقضة، يشترك في الارتكاز على رأى واحد بشأن طبيعة الخلق الفني. فهما معاً ينظران إلى العمل الفني على أنه نتاج لعمل خلاق موحد، لا تميز فيه ولا انقسام، ويتسم بطابع شبه إلهي. ولقد كان رومانتيكيو القرن التاسع عشر يجسمون الروح الجماعية لهذا التجمع الحرفي (lodge) على أنها نوع من الروح الشعبية أو النفس الجماعية، ويميزون صفة الفردية إلى ما ليست له فردية، وينسبون عمل جماعة من الناس إلى هذه النفس الجماعية الموحدة الشخصية الزعومة. ومن جهة أخرى فإن النقاد السينمائيين لا يخطئون فهم الطابع الجماعي - أى التنظيم المعقد - للإنتاج السينمائي، بل إنهم في الواقع يؤكدون طابعه اللاشعوى، أو "الآلي" كما يسمونه، وينكرون على هذا الإنتاج كل قيمة فنية، لمجرد كونه نتاجاً لعملية لا شخصية تفتيتية . وفاتهم في ذلك أن طريقة عمل الفنان الفردى المستقل ليست على الإطلاق موحدة وعضوية كما يتصور الرومانتيكيون. فآية عملية روحية معقدة (ولا جدال في أن الخلق الفني من أعقد العمليات جميعاً) تتألف من سلسلة كاملة من الوظائف المستقلة بدرجات متفاوتة - منها ما هو شعورى وما هو لا شعورى. وما هو عقلى وما هو لا عقلى - ولا بد من انتقاء وتنسيق دقيق لمنتجات هذه الوظائف بواسطة الذهن الناقد للفنان، على نحو مشابه إلى حد بعيد للطريقة التي

كان مدير التجمع الحرفي يختبر بها منتجات العمال الأفراد ويصححها وينسق بينها. أما افتراض أن ملكات النفس البشرية ووظائفها تعمل بوصفها وحدة كاملة، فهو وهم رومانتيكي لا يقل في خطئه عن الاعتقاد المزعوم بوجود حقيقة مستقلة للروح الشعبية والروح الجماعية، تقف بمعزل عن نفوس الأفراد. فمن الممكن أن نتصور أن تكون النفوس الفردية أجزاء أو إشعاعات مختلفة لروح جماعية ما، غير أن هذه الروح الجماعية لا توجد إلا في مكوناتها وإشعاعاتها. وعلى نفس النحو فإن النفس الفردية لا تتبدى إلا في وظائف خاصة محددة، أما الانسجام بين اتجاهاتها المتباينة فهو شيء لا يتحقق إلا بعد صراع شاق (هذا إذا استثنينا حالات النشوة والوجد التي هي مع ذلك حالات لا صلة لها بالفن) وليس على الإطلاق حالة تتحقق تلقائياً في نفس اللحظة.

ولقد كان التجمع الحرفي التنظيمي للعمل يلائم عصرًا كانت فيه الكنيسة والمؤسسات الموجودة في المدينة تكاد تكون هي المشترية الوحيدة للأعمال الفنية. وكانت الكنيسة والمؤسسات تكون دائرة صغيرة نسبيًا، لم تكن الطلبات التي تتقدم بها متصلة أو منتظمة، كما كانت هذه الطلبات تلبى عادة على الفور. وكان على الفنان في كثير من الأحيان أن يغير مكان ممارسته لنشاطه إذا ما شاء أن يجد عملاً. غير أنه لم يكن يتعين عليه أن يمضي وحيداً، ولم يكن يجد نفسه مضطراً إلى الاعتماد على موارده الخاصة اعتماداً تاماً وهو يمضي في أسفاره، بل أن التجمع الحرفي الذي كان يستطيع الانتماء إليه كان يتمتع بالرونة التي كان ذلك العصر يقتضيها. فقد كان التجمع الحرفي يستقر في مكان ما، ويظل فيه مادام هناك عمل، ثم ينتقل بمجرد ألا يعود هناك ما يعمل، ويستقر من جديد حيث يجد عملاً جديداً. وكان بذلك يقدم للفرد ما كان يعد بالنسبة إلى تلك العصور قدراً هائلاً من الأمان، إذ كان العامل الماهر يستطيع أن يبقى وسط الجماعة طالما شاء، ولكن كانت له في الوقت ذاته حرية تركها والانتقال إلى جماعة أخرى، أو كان يستطيع، لو كان من محبي الاستقرار، أن ينضم إلى إحدى الشركات الكبيرة الدائمة في شارترو أو باريس أو شتراسبورج أو كولن أو فيينا. ولم تصبح لدى الفنان القدرة على ترك التجمع الحرفي والاستقرار في مدينة بوصفه فناناً محترفاً مستقراً إلا عندما زادت القوة

الشرائية ليورجوازيي المدن إلى حد أصبح فيه الأفراد، لا المؤسسات وحدها، يكونون سوقاً منتظمة للأعمال الفنية^(١). وقد تم بلوغ هذه المرحلة خلال القرن الرابع عشر، ولكن المصورين والنحاتين كانوا هم وحدهم الذين تحرروا أول الأمر من التجمع الحرفي، وأخذوا يقومون بأعمالهم لحسابهم الخاص. أما المشتغلون بالمعمار فقد ظلوا في الشركات طوال ما يقرب من قرنين بعد ذلك، إذ أن طلبات الأفراد من المواطنين على المباني لم تكون مصدرًا كافيًا للدخل إلا في نهاية القرن الخامس عشر. وعندما حدث ذلك ترك عمال المعمار بدورهم التجمعات الحرفية، وانضموا إلى الطوائف الحرفية guilds ، التي كان النحاتون والمصورون قد انضموا إليها قبل ذلك بوقت طويل. والواقع أن تركّز الفنانين في المدن، والمنافسة التي اشتدت بينهم، جعلت من الضروري قيام نوع من التنظيم الاقتصادي الجماعي منذ بداية الأمر^(٢). وكان من الطبيعي أن يتم هذا التنظيم على الأسس المعمول بها في الطوائف الحرفية، وهي ذلك النوع من الحكم الذاتي الذي كان بقية الحرفيين قد اصطنعوه لأنفسهم قبل ذلك العهد بعدة قرون. فقد كانت الطوائف الحرفية في العصور الوسطى تظهر حيثما كانت جماعة مهنية تشمر بأن وجودها الاقتصادي مهدد بتدفق منافسين يأتون من الخارج. وكان الهدف من التنظيم هو استبعاد المنافسة أو الحد منها على الأقل. ومنذ البداية كان المظهر الخارجي لديمقراطيتها الداخلية، التي كانت ديمقراطية حقيقة في الأيام الأولى، هو اتخاذ موقف الحماية، بتعصب وتطرف، ضد جميع الدخلاء. ولم يكن لتنظيماتها ولوائحها من هدف سوى حماية المنتجين، لا حماية المستهلكين على أي نحو، كما كانوا يدهشون، وكما يوهنا الرومانتيكيون الذين يصفون هذه الأمور بصيغة مثالية لا تطابق الواقع. ذلك لأن مجرد منع المنافسة الحرة كان في ذاته إضرارًا كافيًا بمصالح المستهلك. أما بالنسبة إلى اللوائح التي تشترط في العمل الناتج حدًا أدنى من المستوى، فلم يكن مقصدها بعيدًا عن الأثنية على الإطلاق. وإنما وضعت بحيث تنطوي على قدر من التحرر هو الذي يكفي فقط لضمان سوق مستمرة للمنتجات التي ينتجها أفراد الطائفة الحرفية. أما الرومانتيكيون فقد بالغوا

(١) C.f. Hans Huth : Kuenstler und Werkstatt der Spactgotik, 1923, P. 5.

(٢) H. v. Loesch : Die Koelner Zunfturkunden, 1907, I, PP. 99 ff.

فى الإشادة بالطوائف الحرفية، فى مقابل النزعة التصنيعية والتجارية للعصر الليبرالى، وأنكروا أن هذه الطوائف كان لها فى الأصل طابع احتكارى أو أنانى، بل إنهم لم يقتصروا على ذلك، وإنما رأوا فى هذا التنظيم التعاونى للعمل، وفى المعايير الشاملة لمستويات الأعمال، والتدابير التى كانت تتخذ لإجراء نوع من التفتيش إلى مستوى الفن^(١). وفى مقابل هذه النزعة المثالية، يلاحظ زومبارت Sombart من حق تمامًا أن "السواد الأعظم من الحرفيين لم يبلغوا مطلقاً مستوى محترماً من المكانة الفنية"، وأن الإنتاج الفنى كان على الدوام شيئاً يختلف عن الصناعة التحويلية العادية^(٢). فحتى لو كانت نظم الطوائف الحرفية قد ساعدت على رفع مستوى الصناعات التحويلية - وهو مستوى لم يكن له شأن بالقيمة الفنية - فإن هذه النظم كانت بالنسبة للفنان عائقاً بقدر ما كانت حافزاً. ومع ذلك فإن الطائفة الحرفية guild، إذا ما قورنت بالتجمع الحرفى lodge، كانت - على الرغم من افتقارها إلى الروح التحررية - خطوة مؤكدة إلى الأمام فى طريق تحرير الفنان.

ولقد كان التجمع الحرفى يختلف من حيث المبدأ عن الطوائف الحرفية فى أن الأول كان هيئة تجمع بين عاملين مرتبين ترتيباً متدرجاً، على حين أن الثانية كانت، فى البداية على الأقل، هيئة تجمع بين مشغولين مستقلين على قدم المساواة. فالتجمع الحرفى كان تنظيمًا جماعيًا موحدًا لم يكن أحد حراً فيه، حتى الما قول أو المعمارى ذاته، إذ أن هذين بدورهما كان عليهما أن يعملوا وفقاً لتصميم وضعته ورسمته سلطات الكنيسة، وحددت فيه شروطها ومطالبها حتى أدق التفاصيل. أما فى الورش المنفصلة التى كانت تتألف منها الطوائف الحرفية، فقد كان الصناع "المعلمون" أحراراً، لا فى استخدام وقتهم فحسب، بل فى اختيارهم للوسائل الفنية. وعلى الرغم من ضيق أفق اللوائح الموضوعة فى الطوائف، فإنها كانت عادة تقتصر على المواصفات الفنية، أما المسائل ذات الأهمية الفنية الخالصة فلم تكن الطائفة تكاد تسمها، على خلاف ما كان معمولاً به فى النظم التى كان يتعين على الفنانين أن يخضعوا لها فى التجمع الحرفى. فلولائى الطوائف الحرفية كانت تحد بالفعل من

(١) Otto v. Gierke : Das Deutsche Genossenschaftsrecht, I, 1868, PP. 199, 226.

(٢) W. Sombart : Der mod. Kapitalismus, I, P. 85.

القدرة الابتكارية للصانع "المعلم"، ولكنها لم تكن تفرض عليه ما ينبغي وما لا ينبغي عليه أن يفعله، ما دام يلتزم حدودا معينة مقبولة بصورة عامة. ولنلاحظ أن شخصية الفنان، بما هو كذلك، لم يكن قد اعترف بها بعد، وكانت ورشته لا تزال تنظم على نفس النحو الذى تنظم به ورشة أى صانع آخر، ولم يكن المصورون يرون أنه مما يحط من قدرهم على الإطلاق أن ينتموا إلى نفس الطائفة الحرفية التى ينتمى إليها السروجية. ومع كل ذلك، فعلينا أن نعترف بأن الصانع المعلم المستقل، الذى كان فى العصور الوسطى المتأخرة يتحمل مسئولية شخصية عن عمله الذى كان يؤديه بناء على قراره الخاص، كان هو الذى مهد مباشرة لظهور الفنان الحديث^(١).

وليس ثمة ما هو أوضح دلالة على الاتجاه العام للتطور خلال العصور الوسطى، من الانفصال المتزايد بين مكان عمل الفنان وموقع البناء. ففي العصر الرومانسكى كان عمل الفنان يؤدي كله فى المبنى ذاته. فبالنسبة إلى المصور، كان زخرف الكنيسة يتألف كله من رسوم حائطية كان من الطبيعى أن تنفذ فى الموقع ذاته. فغير أن الزخرف التشكلى بدوره كان يؤدي من فوق السقالة " بعد التثبيت après la Pose " ، أى أن النحات كان يمدق الحجر بأزميله بعد أن يكون البناء قد ثبتته على الحائط. وبعد إدخال نظام التجمع الحرفى فى القرن الثانى عشر، حدث فى هذا الصدد تغيير سبق أن تنبه إليه "فيوليه لودوك". فقد كان التجمع الحرفى يقدم للنحات مكانا للعمل يتميز بأنه أكثر راحة وأفضل تجهيزاً مما كانت السقالة. إذ أنه أصبح الآن يقوم عادة بعمله كله فى ورشة بقرب الكنيسة ثم تنقل أعمال النحت بعد انتهائها لتركب فى المبنى ذاته. ومن الجائز أن التغير لم يكن مفاجئاً إلى الحد الذى يفترضه "فيوليه لودوك"^(٢)، ولكن هناك على أية حال تطورا أدى آخر الأمر إلى استقلال عمل النحات وانفصال متزايد بين النحت وبين العمارة. كذلك فإن حلول التصوير فى اللوحات Panel - Painting بالتدريج محل التصوير الحائطى يعبر عن هذا الاتجاه ذاته. وأخيراً، أصبحت الورشة منفصلة كل الانفصال

(١) Wilhelm Pinder : Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance , 1914 , PP. 16 – 17 .

(٢) W. Voegelé : Die Anfänge des monum . Stils , P. 271 .

عن المبنى، وترك المصورون والنحاتون موقع البناء ليعملوا في ورشهم، بحيث كان منهم من لا يرى أبداً تلك الكنيسة التي كلف بعمل النقوش أو الصور في مذبحتها أو هياكلها.

وهناك عدد غير قليل من السمات الأسلوبية للعصر القوطي المتأخر، ترتبط مباشرة بهذا الانفصال بين مكان العمل والمكان الذي يتعين وضع الأعمال الفنية فيه. فانتقال الإنتاج الفني من موقع البناء إلى ورشة الفنان ترتبط به أولاً، وقبل كل شيء، تلك السمة التي كانت أقرب سمات فن العصور الوسطى المتأخرة إلى الطابع الحديث، وأعني بها تواضعه البرجوازي واقتصار الإنتاج فيه على نطاق لا ادهاء فيه ولا تضخم. فقد كانت البرجوازية، بصفاتها الشخصية، تكلف الفنانين في البداية بعمل هياكل وصور لوحية Panel - Pictures، لا بعمل كنائس أو قصور ريفية، أو معابد أو سلسلة من أعمال الفرسك. ومع ذلك فإن طلباتها على هذه الأعمال الأولى أخذت تتزايد بالمئات، بل بالآلاف. وكانت هذه الأنواع من الأعمال الفنية تلائم جيب البرجوازي وذوقه، كما كانت أيضاً تلائم الإنتاج الضيق النطاق الذي يقوم به الفنان المستقل. ففي الحيز الضيق لورشة المدينة، ومع وجود العدد القليل من المساعدين الذين يعملون مع الفنان نفسه، لم يكن في استطاعته أن يحاول إلا إنتاج أعمال صغيرة الحجم نسبياً. كذلك كانت الظروف تلائم استخدام الخشب الخفيف، الزهيد التكاليف، الذي يسهل تشغيله، بوصفه مادة للأعمال الفنية. وإنه لمن الصعب أن نقرر أن كان اختيار حجم أكثر تواضعاً ومادة أبسط مظهرًا قد نتج عن تغير في الذوق، أم أن الأسلوب الجديد، الأكثر مرونة وعمقاً وتعبيرية، قد نتج عن تغير مادة العمل الفني وظروفه. وعلى أية حال فإن تضائل نطاق العمل الفني واستخدام مادة أسهل تناولاً فيه، كان هو ذاته مشجعاً على التجديد، وساعد حتماً على الانتقال إلى أسلوب أشد رحابة، وأكثر حرصاً على إثراء الموضوعات المصورة وتنويعها^(١). والحق أننا نستطيع أن نلاحظ التحول من الإنتاج الضخم، الثقيل، الذي يفرض ذاته على النفس، إلى الإنتاج الصغير، الخفيف، الذي ينبع من أعماق

(١) W. Pinder, Op. cit., P. 19.

النفس، ليس فقط فى تلك القطع الخشبية التى نشاهدها فى القطع الفنية بالذابح، بل أيضًا فى النحت الحجرى الأكثر ضخامة فى ذلك العصر، ولكن هذا لا يثبت على أى نحو أن المادة ربما لم يكن لها دور فى تحديد الأسلوب: إذ أن من الطبيعى تمامًا أن ينتقل أسلوب النحت الخشبي فى العصر الذى ساد هذا الأسلوب، إلى النحت فى الحجارة. وأما كان الأمر، فإن الاتجاه الفنى الذى يتبدى فى أعمال من مختلف الأحجام والمواد كان اتجاهًا إلى التأنق والنعومة والصلب الدقيق. فهنا نشهد تزايد انتصار الاتجاه الحديث إلى الاهتمام ببراعة الأداء الفائقة، وبالتكنيك الذى يسهل اكتسابه، وبالموارد التى يسهل العثور عليها والتعامل معها. غير أن براعة الأداء هذه هى بمعنى معين مجرد مظهر واحد من مظاهر العملية التى أدت، فى هذا العصر القوطى المتأخر، إلى ظهور اقتصاد نقدى بالمعنى الكامل، وإنتاج مخصص للبيع، واصطباغ التعامل فى التصوير والنحت بالصيغة التجارية، وظهور ميل إلى اتخاذ الصور مجرد زخرف للحائط، والتماثيل قطعًا من الأثاث.

إن فى استقطاعة المراء - بل ينبغى عليه فى الواقع - أن يقتنع بإثبات وجود تناظر بين تاريخ الأسلوب وتاريخ تنظيم العمل، أما السؤال عن أيهما كان السابق وأيهما اللاحق فهو سؤال عقيم. وحسبنا أن نشير إلى أنه قد نشأ فى نهاية العصور الوسطى موقف وجد فيه فنانون مستقرون، وورش صغيرة الحجم، ومواد زهيدة التكاليف يسهل التعامل بها، إلى جانب أعمال صغيرة الحجم، رقيقة الهيئة، هوائية فرجة فى أشكالها.

الفصل الحادى عشر فن الطبقة الوسطى فى العصر القوطى المتأخر

لم تكن الطبقة الوسطى الناجحة مجرد طبقة من الطبقات الموجودة فى العصور الوسطى المتأخرة، بل كانت هى التى طبعت هذه العصور بطابعها الخاص. فقد أدى الاقتصاد النقدى والتجارى فى المدن، الذى تحكم فى التطور بأسره منذ نهاية العصور الوسطى المتوسطة، إلى تحقيق الاستقلال السياسى والثقافى للطبقة الوسطى، ثم السيادة العقلية لها فيما بعد .

ذلك لأن هذه الطبقة تمثل أكثر الاتجاهات تقدمية وإنتاجية فى الفن والثقافة، فضلاً عن الحياة الاقتصادية. غير أن الطبقات الوسطى فى العصور الوسطى المتأخرة تكون أنموذجاً اجتماعياً شديداً التنوع، تتباين مجالات اهتمامه إلى أبعد حد، وكانت حدودها العليا والدنيا فى تغير دائم. وهكذا فإن التجانس القديم، والأهداف الاقتصادية المشتركة، والأمانى السياسية المتجهة إلى المساواة، قد حل محلها الآن اتجاه طاف إلى التمييز الاجتماعى تبعاً للمعايير المالية. فلم يقتصر الأمر على ازدياد حدة انقسام الطبقة الوسطى العليا والدنيا، والصناع والحرفيين والرأسماليين والعمال فيما بينهم، وإنما نشأت مراحل انتقالية متعددة بين صاحب العمل ذى النزعة الرأسمالية والطبقة العاملة من جهة أخرى. ففي القرنين الثانى عشر والثالث عشر كانت الطبقات الوسطى لا تزال تناضل فى سبيل وجودها المادى وحريةتها، أما الآن فأصبحت تناضل من أجل المحافظة على امتيازاتها ضد العناصر الجديدة التى أخذت تظهر من أدنى، وبذلك تحولت من طبقة تقدمية تناضل من أجل العدالة الاجتماعية إلى طبقة متخمة محافظة إلى حد ما.

وكانت قمة حالة الاضطراب التى زعمت استقرار الأوضاع الإقطاعية فى القرن الثانى عشر، وزادت بإطراد منذ ذلك الحين، هى القلاقل ومنازعات الأجور

التي ثارت في العصور الوسطى المتأخرة. فعندئذ أصبح المجتمع كله في حالة من الهلجلة وعدم الاستقرار. وحاولت الطبقات الوسطى، التي كانت راضية آمنة، أن تنافس طبقة النبلاء في النفوذ وتحاكي طريقة الحياة الأرستقراطية، ومن جهة أخرى حاولت الأرستقراطية بدورها أن تكيف نفسها مع روح البحث عن الربح والنظرية العقلانية إلى الحياة، التي تتميز بها الطبقات الوسطى. وكانت النتيجة محو للفروق في المجتمع على نطاق واسع : إذ نجد من جهة الطبقات الوسطى الصاعدة، ومن جهة أخرى الأرستقراطية الهابطة. وأخذت الشقة تضيق بالتدرج بين المراتب العليا للطبقة الوسطى والمراتب الدنيا الأقل ثراءً للطبقة الأرستقراطية، وإن كانت الفوارق في مستويات الثروة قد أصبحت فوارق يستحيل التوفيق بينها : إذ أن كراهية الفارس الفقير للبورجوازي الغني أصبحت عقبة لا يمكن تذليلها، كما أن الصراع بين العامل المحروم من الحقوق المدنية وصاحب العمل المميز أصبح صراعاً يستحيل الوصول فيه إلى حل.

على أن تركيب مجتمع العصور الوسطى يكشف أيضاً عن مثالب خطيرة حتى على أعلى المستويات. فقد انقسم ظهر الطبقة الإقطاعية القوية القديمة، بموقفها المتحدى من الأمراء. وأدى الانتقال من الاقتصاد الطبيعي إلى الاقتصاد النقدي إلى جعل طبقة النبلاء عملاء للملوك الحاكمين. وسواء أكان ملاك الأرض الأفراد قد ازدادوا غنى أو فقروا نتيجة لانحلال نظام رق الأرض وتحول الملكيات الإقطاعية إلى ضباع تدار على أساس الإيجار، أو مزارع يفلحها عمال أحرار، فإنه لم يعد في متناول أيديهم ذلك العدد من الرجال الذي يمكن استخدامه في شن الحروب على الملوك. وهكذا اختفت الأرستقراطية الإقطاعية وحلت محلها أرستقراطية البلاط، التي تستند امتيازاتها من التحاقها بخدمة الملك. ولا جدال في أن حاشية الأمراء كانت قبل ذلك تتألف كلها من نبلاء أيضاً، ولكن هؤلاء كانوا مستقلين، أو كان في استطاعتهم في أي وقت أن يستقلوا عن البلاط. أما طبقة نبلاء البلاط الجديدة فكانت معتمدة كل الاعتماد على أفضال الملك وعلى رضاه. فأصبح النبلاء فيها موظفين في البلاط، كما أصبح موظفو البلاط نبلاء. وامتزجت طبقة النبلاء العسكرية القديمة بطبقة النبلاء الجديدة المنعم عليها، وأصبحتا تكونان أرستقراطية

رسمية للبلاط تتميز بأنها خليط مهجن لم يكن أفراد طبقة النبلاء القديمة هم الذين يقومون فيه بالدور الرئيسي على الدوام. فقد كان الملوك يفضلون أن يختاروا مستشاريهم القانونيين وخبرائهم الاقتصاديين وأمناء سرهم وخبرائهم المصرفيين من بين عناصر الطبقة الوسطى، ولم يكونوا في اختيارهم هذا يسترشدون إلا بمعايير الكفاءة الفردية. وهنا أيضاً كانت الغلبة للمبادئ الموجهة للاقتصاد النقدي: أهني القدرة على المنافسة، وعدم الاكتراث بالوسائل المستخدمة في بلوغ الغاية، وتحويل العلاقات الشخصية في العمل إلى علاقات لا شخصية. ولم تعد الدولة الجديدة، في اتجاهها إلى النزعة المطلقة، مبنية على ولاء رعاياها، وإنما أصبحت مبنية على الاعتماد المادي لموظفين معينين وجيش دائم يتقاضى أجراً. ومع ذلك فإن هذا التحول لم يصبح ممكناً إلا بعد أن امتدت مبادئ الاقتصاد النقدي الحضري إلى الميزانية بأسرها، واكتسبت الوسائل اللازمة للاحتفاظ بنظام باهظ التكاليف كهذا.

ولقد تغير تركيب طبقة النبلاء مع تركيب الدولة، ولكنه ظل محتفظاً باتصاله بالماضي. ومن جهة أخرى فإن طبقة الفرسان، التي كانت هي الطبقة الوحيدة المحاربة والمدافعة عن الثقافة الدنيوية، قد انحلت كل الانحلال. وتم ذلك على مراحل طويلة، إذ لم تفقد المثل العليا للفروسية رونقها وإغراءها بين عشية وضحاها - ولاسيما في أعين الطبقات الوسطى. ولكن كل شيء كان مهياً، من وراء الستار، لسقوط "دون كيهوته". وكان انهيار نظام الفروسية مرتبطاً بأساليب الحرب الجديدة التي استحدثت في العصور الوسطى المتأخرة، وأشار بعض الباحثين إلى أن الفرسان بدورهم الثقيلة كانوا يلقون هزيمة قاسية كلما واجهوا مدفعية الجيوش المرتزقة الحديثة أو مدفعية فيالق الفلاحين الخفيفة. فكانوا يفرون من رماة القوس الإنجليز، ومن المرتزقة السويسريين، ومن الجيش الوطني البولندي اللقواني - أي بعبارة أخرى من كل نوع من السلاح يختلف عن سلاحهم الخاص، وكل نوع من القوة العسكرية لا تراعى فيه قواعد الحرب الخاصة بهم. ومع ذلك فإن الأساليب الجديدة لم تكن هي السبب الحقيقي للهزائم التي لحقت بالفرسان، وإنما كانت مجرد مظهر أو عرض من أعراضها، إذ أنها لم تكن إلا تعبيراً عن عجز الفرسان عن التكيف مع النظرة العقلانية لعالم الطبقة الوسطى الجديدة. فالبندفية، والمدفعية

ذات الطابع اللاشخصي ، والنظام الصارم للجيش الكبيرة - كل هذه التجديدات كانت تصبغ الحرب بصبغة آلية عقلانية، وتجعل الموقف الشخصي والبطولي للفرسان موقفاً عفا عليه الزمان. فلم تكن الأسباب التقنية هي التي أدت إلى الهزيمة في معارك كريسى Crécy وبواتيه Poitiers ، وأجنكور Agincourt ونيكوبوليس Nicopolis وفارنا Varna وسماخ Sempach ، وإنما كانت الهزيمة في هذه الحالات راجعة إلى أن الفرسان لم يكونوا يؤلفون جيشاً بالمعنى الصحيح، وإنما كانوا مجرد عصب من المغامرين الذين يقتفرون إلى التماسك والنظام، ويهتمون بالسمعة الشخصية أكثر مما يهتمون بالانتصار لقضية مشتركة^(١). ويمكن القول أن الرأي المشهور الذي يذهب إلى أن اختراع الأسلحة النارية واستخدام المدفعية التي تتقاضى أجراً، قد أدى إلى صبغ الجيوش بصبغة ديمقراطية حرمت الفرسان من مهنتهم - هذا الرأي لا يصح إلا على نطاق محدود. فقد اعترض البعض - من حق - على هذه النظرية بأن إدخال البنادق القديمة بأنواعها المختلفة لم يؤد إلى جعل أسلحة الفرسان عتيقة بالية، هذا فضلاً عن أن رجال المدفعية كانوا يحاربون في معظم الأحيان بالرمح والسهام لا بالأسلحة النارية^(٢). بل أن العصور الوسطى المتأخرة قد شهدت قمة التطور في الدروع الثقيلة التي يرتديها الفرسان، وظل هؤلاء الأخيرون حتى حرب الأهوام الثلاثين يشكلون عاملاً كان في كثير من الأحيان حاسماً إلى جانب المدفعية. وبهذه المناسبة فليس صحيحاً أن المدفعية كانت تتألف من رجال ينتمون إلى الريف وحده، بل إننا نجد فيهم أيضاً رجالاً من الطبقة الوسطى ومن النبلاء. وإذن فلم يكن السبب الذي أصبحت من أجله طبقة الفروسية عتيقة هو أسلحتها، وإنما كان ذلك راجعاً إلى أن "مثاليتها" ولا معقوليتها أصبحتا شيئاً عفا عليه الزمان. فالفراس لم يكن يفهم القوى المحركة من وراء الاقتصاد الجديد، والمجتمع الجديد، والدولة الجديدة، وهو قد ظل ينظر إلى الطبقة الوسطى بأموالها ونظرتها التجارية "الضيقة الأفق" على أنها شيء شاذ خارج عن المألوف.

(١) F.J.C. Harnshaw : "Chivalry and its Place in History". In "Chivalry" edited by Edgar Prestige, 1928, P. 26 .

(٢) Max Lenz : Review of Lamprecht's "Deutsche Geschichte," 5th vol. In "Historische Zeitschr.," vol. 77, 1896, PP. 411 - 413.

والواقع أن رجال الطبقة الوسطى كانوا أعرف بموقفهم من الفرسان. وكانوا يروحون عن أنفسهم بالانضمام إلى مسابقات الفرسان اللاهية، وإلى "مجالس الحب"، غير أنهم كانوا ينظرون إلى أوجه النشاط هذه كلها على أنها مجرد لهو. أما في أعمالهم الاقتصادية فقد ظلوا صارمين، متحررين من الأوهام في عالم كان على النقيض كل التناقض من عالم الفروسية .

ولقد كانت الطبقة الوسطى أكثر اختلاطاً بكثير مع الأسر الحضرية الأرستقراطية الكبيرة منها مع طبقة النبلاء الإقطاعيين. وأصبح "محدثو النعمة" يمدون بالتدريب، في نظر الأسر الأرستقراطية العريقة، أنداداً لهم، ثم اندمجوا بهم آخر الأمر بالمصاهرة. وبطبيعة الحال لم يكن كل فرد غني في الطبقة الوسطى أرستقراطياً في البداية، غير أن العوام لم يرقوا إلى صفوف الأرستقراطية بفضل مركزهم المالي بنفس السهولة التي يفعلون بها ذلك اليوم. فكانت طبقة النبلاء القديمة والرأسماليون الجدد يقسمون الإدارة المحلية فيما بينهم، ويؤلفون الطبقة الحاكمة الجديدة، التي كانت صفتها المميزة هي أن لأفرادها الحق في أن ينتخبوا في المجلس المحلي. وتنتمي أيضاً إلى هذه الطبقة تلك الأسر التي لم يكن لأفرادها مقعد في ذلك المجلس، ولكن الأسر التي يحق لها الانضمام إلى العضوية كانت تعدّها أنداداً لها نظراً إلى مركزها المالي، وكان في استطاعتها مصاهرة الأسر الأرستقراطية. وأصبحت هذه الفئة من الأعيان، التي تضطلع بإدارة المدن بطريق مباشر أو غير مباشر، تكون الآن طبقة مغلقة تماماً، يتميز أسلوبها في الحياة بالطابع الأرستقراطي إلى حد بعيد، وتركز سلطتها على احتكار لوظائف الحكومة ومناصبها يكاد يماثل في اكتماله الاحتكار الذي كانت تتمتع به الأرستقراطية الإقطاعية في وقت ما. غير أن الهدف الحقيقي من وراء نزوح هذه الطبقة إلى الارتقاء في المكانة هو أن تضمن لأفرادها احتكاًراً في الشؤون الاقتصادية. ذلك لأنه حيثما كانت تجرى أعمال ضخمة في ميدان التصدير، كانوا يسيطرون على السوق، وذلك على الأقل لأنهم هم وحدهم الذين يملكون كميات مخزونة من المواد الخام. وهكذا تحولوا من تجار تجزئة صغار إلى تجار للجملة ومنتجين، واستأجروا الآخرين ليعملوا لهم، وأصبح جهدهم مقتصرًا على تقديم المواد الخام وأجر ثابت عن العمل. وتحولت المساواة الأصلية بين جميع

الحرفيين المنقسمين فى طوائف ، إلى تمايز يتدرج تبعاً للنفوذ السياسى والإمكانات المالية^(١). وكانت البداية هى طرد "المعلمين" الأفقر من غيرهم من الطوائف الحرفية الكبرى، وبعد ذلك أقفلت هذه الأخيرة أبوابها فى وجه من يحاولون الصمود من أسفل، وحالت بين "المصبيان" الفقراء وبين أن يصبحوا "معلمين". وأخذ صغار الحرفيين يفقدون بالتدريج كل تأثير لهم فى إدارة المدينة، وخاصة فى مجال توزيع الأعباء والامتيازات الاقتصادية، وفى النهاية أصبحوا يرضون بنصيب البورجوازية الصغيرة المغلوبة على أمرها. وهبط الصانع الصغير إلى مستوى الأجير مدى الحياة، ولما كان قد طرد من الطوائف الحرفية، فقد عمل على الانخراط مع أقرانه فى هيئات خاصة بهم. وهكذا أخذت تظهر منذ القرن الرابع عشر طبقة عمالية مميزة، ليست لها أمة فرصة فى ارتقاء السلم الاجتماعى، وكانت هذه الطبقة تكون أساس الأساليب الإنتاجية الجديدة التى كانت - منذ ذلك الحين - مشابهة إلى حد بعيد لتلك المستخدمة فى الصناعة الحديثة^(٢).

أما مسألة ما إذا كان لنا الحق فى الكلام عن نظام رأسمالى فى العصور الوسطى فتتوقف على طريقة تعريفنا للرأسمالية. فإذا كنا نعنى بالاقتصاد الرأسمالى تفكك الروابط الاجتماعية، وخروج الإنتاج بالتدريج من حدود الاشتراك الجماعى وضماناته - أى إذا كنا نعنى مجرد قيام المرء بإدارة الأعمال لحسابه الخاص، بحيث لا يستلهم إلا روح المنافسة ودافع الربح - فنعتقد أن يكون لزاماً علينا أن ندرج العصور الوسطى المتوسطة ضمن العهد الرأسمالى. أما إذا قلنا إن هذا التعريف غير كاف، وأكدنا أن أهم العوامل فى تعريف الرأسمالية هو استغلال من يملكون وسائل الإنتاج للعمل الخارجى وتحكمهم فى سوق العمل - أى بالاختصار، إذا كنا نعنى بالرأسمالية تحول العمل من شكل من أشكال الخدمة إلى مجرد سلعة، فنعتقد ينبغى أن نحدد بدايات العصر الرأسمالى بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن جهة أخرى، يكاد يكون من المستحيل الكلام عن تراكم حقيقى لرأس المال، وللثروة الكبيرة بالمعنى الحديث، حتى فى العصور الوسطى المتأخرة. كما أنه ليس من

(١) W. Sombart, Op. cit., P. 80.

(٢) Karl Kautsky : Die Vorläufer des neuen Sozialismus, I, 1895, PP. 47, 50.

الصحيح على الإطلاق الكلام عن اقتصاد رشيد بطريقة متسقة، مبنى تمامًا على مبادئ الكفاية والتخطيط المنهجي والفاعلية. غير أن الاتجاه نحو الرأسمالية قد أصبح منذ هذه الفترة فصاعدًا اتجاهًا لا تخطئه العين. فالروح الفردية في الحياة الاقتصادية، والانحياز التدريجي لبدأ الإنتاج المشترك، وزوال الطابع الشخصي من العلاقات الإنسانية، كل هذه صفات أصبحت تتزايد أهميتها على الدوام. وأيًا كان ما يقال عن عدم اكتمال مفهوم الرأسمالية حتى ذلك العهد، فإن ذلك العصر كان يحمل بالفعل علامات الاقتصاد الجديد، وتسوده الطبقة الوسطى، بوصفها معثلة للأسلوب الرأسمالي في الإنتاج.

ومن الملاحظ أن الطبقة الوسطى من سكان المدن لم يكن لها حتى المصور الوسطى المتوسطة دور مباشر في الحياة الثقافية : إذ كانت مهمة العناصر المنتمة إلى الطبقة الوسطى « بوصفهم فنانيين وشعراء ومفكرين، تقتصر على القيام بدور العملاء لرجال الدين والنبلاء، والمنفذين والوسطاء لمبادئهم ليست متفائلة في فلسفتهم الخاصة. أما في المصور الوسطى المتأخرة فقد طرأ على هذا الموقف تغير أساسي. صحيح أن أساليب الحياة الفروسية، وأذواق مجتمع البلاط، والتقاليد الكنسية، ظلت في نواح متعددة هي معايير الفن والثقافة عند الطبقة الوسطى، غير أن الطبقة الوسطى أصبحت الآن هي الراعية الحقيقية للثقافة، وأصبح أفرادها، لا الملوك ولا كبار رجال الدين كما كانت الحال في المصور الوسطى المتقدمة، ولا سلطات البلاط ولا السلطات المحلية في العصر القوطي، هم الذين يكلّفون الفنانين بالقيام بمعظم الأعمال الفنية. ومن المعترف به أن طبقة النبلاء ورجال الدين لم تتخل عن دورها بوصفها مؤسسة الكنائس ومشيدة القصور، غير أن دورها لم يعد حلاًقاً — إذ أصبحت القوة الملهمة للأعمال الفنية الجديدة تأتي في معظم الأحيان من الطبقة الوسطى. ولقد كان من الطبيعي أن يكون مفهوم الفن السائد في مثل هذا الكيان العضوي الاجتماعي المعقد المنقسم مفهومًا يفتقر إلى التجانس، فمن الواجب مثلاً ألا نسلم مقدّمًا بأنه كان متفقًا كل الاتفاق مع الذوق الشعبي. فمهما كان من اختلاف الطريقة التي تطورت بها الغايات والمعايير الفنية للطبقة الوسطى عن غايات طبقتي الكنيسة والنبلاء ومعاييرهما، فإنها لم تكن بسيطة وشعبية تمامًا — أعني أنها لم

تكن مما يمكن فهمه مباشرة دون أى أساس ثقافى على الإطلاق. فمن الجائز أن ذوق تاجر الطبقة الوسطى كان أكثر "سوقية" وواقعية ونديمية من الشخص الذواق فى أواسط العصر القوطى، ولكنه لم يكن يكاد يقل عنه تمايزاً وبعداً عن التجربة اليومية البسيطة للناس العاديين. وكثيراً ما كانت قوالب التصوير والنحت القوطى المتأخر، التى ابتدعت بحيث تلائم ذوق الطبقة المتوسطة، أرفع قيمة وأكثر إستاهاً من القوالب المناظرة فى الفن السائد فى أواسط العصر القوطى.

ولقد كان الأدب، الذى أصبح الآن - كما كان فى كل العصور تقريباً - متغلغلاً فى المستويات الدنيا للمجتمع، أقدر على التعبير عن الذوق الشعبى من التصوير والنحت، اللذين لم يكن يستطيع شراء منتجاتهما إلا الأثرياء. وهنا أيضاً نجد أن العنصر الشعبى لا يتمثل إلا فى أن معظم الأنماط الأدبية أصبحت تبنى اهتماماً وتحيزاً أقل تجاه القيم التى كانت تنعصب لها طبقة الفرسان المقفلة على ذاتها فى الميدانين الأخلاقى والجمالى، ولكن لا يوجد شعر شعبى حقيقى (folk poetry) فى هذا الأدب، ولا يوجد أيضاً أى تعبير مستقل عن الفكرة الساذجة السائدة لدى الناس العاديين عن الفن، على نحو منفصل عن التراث الأدبى للطبقات العليا. ولقد كان مؤرخو الأدب والمتخصصون فى الفولكلور ينظرون دائماً إلى الحكاية الخرافية فى العصر الوسيط على أنها تعبير مباشر عن الروح الشعبية. وكانت النظرية الرومانتيكية، التى كان هناك حتى عهد قريب إجماع على صحتها، ترى أن أصل الحكايات الخرافية يرجع إلى التراث الشفوى، وأنها نشأت من أعماق الشعب البسيط الساذج، وارتفعت إلى مجال الأدب، وخلفت من القوالب الأصلية التى خلقها الشعب رواسب متأخرة، مفتقرة إلى الدقة إلى حد ما. ولكن الواقع أن العملية التى حدثت بالفعل هى العملية العكسية. فنحن لم نسمع عن أية حكايات خرافية شعبية أقدم من "رومان دى رينار Roman de Renart"، أما الحكايات الفرنسية والفنلندية والأوكرانية التى لدينا فكلها مستمدة من الحكايات الخرافية الأدبية، والأرجح أن الحكايات الخرافية الشعرية فى العصر الوسيط ترجع بدورها

إلى هذا الأصل^(١). ولكن الأمر مماثل في حالة الأغنية الشعبية في العصر الوسيط المتأخر: فهي آخر سلالة الشعر الغنائي عند القرويانور والمثقفين المتجولين - أي أنها شكل مبسط، مصطبغ بالصيغة الجماهيرية، لأنشودة الحب الأدبية. وقد انتشرت في الخارج على يد الطبقات الدنيا من شعراء المنستريل الذين كانوا يعزفون الموسيقى للرقصات، وينشدون نفس الأغاني التي توصف عادة بأنها الأغاني الشعبية للقرون الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر، كما كان ينشدها الراقصون أنفسهم في كورس .. وعن طريق هؤلاء تحول الكثير من الشعر اللاتيني المستطوّر في هذه الفترة إلى أغان شعبية^(٢). والحق أن الأمور المعروفة التي لا تحتاج هنا إلى مزيد من التأكيد، أن ما يسمى "بالكتب الشعبية folk books" في العصور الوسطى المتأخرة ليست إلا صيغاً نثرية شائعة لروايات القصور القديمة الشائعة في عصر الفروسية. ولسنا نجد أي شيء يقترب من الشعر الشعبي في العصر القوطي المتأخر إلا في نمط أدبي واحد، هو الدراما، وحتى في هذه الحالة لا يمكن أن يعد العمل خلقاً أصيلاً "للشعب"، ولكنه على أية حال استمرار لتراث شعبي أصيل، ظل يتناقل منذ أيام العصر الكلاسيكي على صورة التمثيل المقلد mime ، واستمر في الدراما الدينية والدينيوية بالمعنى الوسيط. وصحيح أن كثيراً من موضوعات الشعر الفني - ولا سيما الكوميديا الرومانسية - قد تغلغلت في المسرح الوسيط، إلى جانب تراث التمثيل المقلد، ولكن معظم هذه الموضوعات كانت متغلغلة في التربة الشعبية بقدر من العمق يحق لنا معه القول أن الناس العاديين إنما كانوا في معظم الأحيان يستردون ملكيتهم الثقافية الخاصة. ومن جهة أخرى فإن المسرح الديني في العصور الوسطى كان فناً جماهيرياً تماماً، ليس فقط بسبب جمهوره، بل أيضاً لأن الممثلين أنفسهم كانوا ينتمون إلى جميع مستويات المجتمع. فأعضاء الفرق كانوا من رجال الدين والتجار والصناع، وكان جزء منهم مجرد أفراد عاديين من الجمهور - أعني أنهم كانوا جميعاً من الهواة - في مقابل الممثلين في المسرح الديني، الذين كانوا مقلدين وراقصين ومغنين محترفين. والواقع أن روح الهواية، التي لم تتمكن أبداً من

(١) Bédier - Hazard, op. cit., P. 29 .

(٢) W. Scherer, op. cit., P. 254 .

أن تشق لنفسها أى طريق فى الفنون التشكيلية حتى عهد قريب، قد تركت طابعها على الشعر والدراما فى العصور الوسطى فى جميع التغيرات فى التركيب الاجتماعى للحياة الثقافية. فحتى شعراء التروبادور كانوا مجرد هواة فى البداية، ولم يتحولوا إلى شعراء محترفين إلا بالتدريج. وأدى تدهور ثقافة القصور بمعظم هؤلاء الشعراء، الذين كان عيشتهم معتمداً على العمل فى القصر بانتظام تتفاوت درجاته، إلى التعطل، ثم الانقراض بالتدريج. وفى تلك الأثناء لم تكن الطبقة الوسطى من الفنى أو من الثقافة بحيث تستوهب هؤلاء الشعراء جميعاً وتكفل لهم الرزق. ومرة أخرى حل محل شعراء المنستريل - جزئياً - هواة كانوا يواصلون الاشتغال بمهنتهم العادية، ولا يكرسون إلا أوقات فراغهم للشعر والدراما اللذين صبغوهما بصبغة حرفهم الخاصة - بل إنهم فى واقع الأمر أكدوا العناصر التكنيكية فى الخلق الأدبى وبالفوا فيها، وكانهم بذلك يعوضون روح الهواية التى لم تكن فى حقيقة الأمر تتلاءم مع أسلوبهم العمالى فى الحياة. فكانوا يجتمعون، كما يجتمع الممثلون فى الدراما الدينية، فى منظمات أشبه بالطوائف الحرفية، ويطبقون على أنفسهم مجموعة كبيرة من اللوائح والتعليمات والنواهي تذكرنا فى نواح كثيرة بلوائح الطوائف الحرفية. ولا تتبدى هذه الروح العمالية فى الشعر والدراما عند هؤلاء الهواة فحسب، بل تظهر أيضاً فى أعمال أولئك الشعراء المحترفين الذين يطلقون على أنفسهم - بطريقة تتمشى تماماً مع روح الصنعة الحرفية - اسم "الأساتذة المعلمين masters" و"أساطين الطرب master - singers"، ويمدون أنفسهم أرفع إلى حد لا متناه من شعراء المنستريل الأدنى مرتبة. وكانوا يخلقون لأنفسهم صعوبات مصطنعة - متعلقة بالوزن الشعرى فى المحل الأول - لكى يثبتوا، ببراعتهم الفنية وعلمهم، تفوقهم الساحق على شعراء المنستريل الغوام الجهلاء. هذا الشعر الأدبى، الذى كان يتمسك شكلاً ومضموناً بتراث عفا عليه الزمان، هو تراث شعر الفروسية والبلات، لم يكن فقط أبعد القوالب الشعرية عن أسلوب مطابقة الطبيعة الذى ساد العصر القوطى المتأخر، وبالتالي أبعد القوالب الفنية عن ذوق الجماهير، بل كان أيضاً أقل الأنماط الفنية خصباً فى ذلك العصر.

ولقد كانت النزعة إلى مطابقة الطبيعة في الفن القوطي الوسيط تناظر، إلى حد ما، نزعة مطابقة الطبيعة في العصر اليوناني الكلاسيكي. فتصوير الواقع كان لا يزال يدور في حدود القوالب الصارمة، ويمتنع عن الدخول في التفاصيل التي قد تهدد الوحدة المركزة للعمل الشعري بالخطر. ولكن نزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي المتأخر قد خرجت عن هذه الوحدة الشكلية مثلما خرج عنها فن القرن الرابع ق. م. والعصر الهلنستي، وأصبحت تركز جهودها على محاكاة الواقع على نحو ينطوي في كثير من الأحيان على تجاهل فج للبنان والهيكل الشكلي. والواقع أن القيمة الخاصة لفن المصور الوسطى المتأخرة لا تكمن في نزعته إلى مطابقة الطبيعة ذاتها، وإنما في كشفه للقيمة والمكانة المستقلة لهذه النزعة، التي أصبحت الآن في كثير من الأحيان تتضمن غايتها في ذاتها، ولم تعد خاضعة كل الخضوع لعنى رمزي أو فوق طبيعي. صحيح أن الارتباطات بما هو خارق للطبيعة تظل موجودة في هذا الفن، غير أن العمل هو قبل كل شيء نسخة محاكية للطبيعة، وليس رمزاً يستخدم القوالب الطبيعية وسيلة تخدم غرضاً خارجاً عنها. وإذا لم تكن الطبيعة قد أصبحت بعد ذات دلالة مطلقة في ذاتها، فقد أصبح لها بالفعل من الأهمية ما يبرر دراستها والتعبير عنها لذاتها. ففي أدب الطبقة المتوسطة الذي عرف في المصور الوسطى المتأخرة، والذي يشمل الحكاية الأسطورية والمسرحية الهزلية والرواية الشعرية والقصة القصيرة، نلمس نزعة إلى مطابقة الطبيعة تتميز بأنها دنوبية تماماً، وبأنها خشنة لاذعة، تقف على طرفي نقيض مع مثالية روايات عصر الفروسية، ومع المشاعر المتسامية في شعر الحب الغنائي الأرستقراطي. فهنا تصادف لأول مرة شخصيات حقيقية نابضة بالحياة - ونشعر لأول مرة بأن النظرة النفسية إلى الأدب قد بدأت تصبح هي المسيطرة. ولا جدال في أن من الممكن أن نهتدى إلى شخصيات مبنية على ملاحظة دقيقة حتى في الأدب الوسيط المتقدم - "فالكويميدا الإلهية" مثلاً حافلة بأمثال هذه الشخصيات - ولكننا نلاحظ في أعمال دانتي، وكذلك في أعمال فلغرام فون ايشنباخ Wolfram von Eschenbach مثلاً أن الفردية النفسية للشخصيات ليست لها مكان الصدارة، وإنما الذي يحتل مكان الصدارة هو دلالتها الرمزية. فهي لا تنطوي في ذاتها على معناها وسبب وجودها، وإنما تعكس معنى

أبعد بكثير من حدود وجودها الفردى. والفارق الرئيسى بين أوصاف الشخصيات فى أدب العصر الوسيط المتأخر، وبين الطريقة المتبعة فى الفترة السابقة، هو أن الكتاب لا يهتدون إلى الخصائص المميزة لشخصياتهم بالصدفة، وإنما يبحثون عنها، ويجمعونها، ويستكشفونها. على أن هذه الملاحظة النفسية هى قبل كل شىء نتاج للحياة الحضرية والفرجة التجارية. ذلك لأن تركيز أعداد كبيرة من الناس المتباينين فى مدينة واحدة، والتنوع الزاخر للأنماط المختلفة التى يصادفها المرء يومًا بعد يوم، يزيد من حدة إدراك العين للخصائص الفريدة المميزة للشخصيات. غير أن الحافظ الحقيقى على الملاحظة النفسية يرجع إلى أن معرفة الطبيعة البشرية، والتقدير النفسى الصحيح من جانب المرء لشريكه فى العمل، هما من أهم الشروط التى ينبغى توافرها فى القارئ. والواقع أن أحوال الحياة الحضرية والمالية، التى تخرج بالمرء من عالمه الساكن، عالم العرف والتقاليد، إلى عالم أكثر دينامية، أعنى عالمًا من الأشخاص والمواقف الدائمة التغير - هذه الأحوال تفسر أيضًا السبب فى أن الإنسان اكتسب فى الوقت الذى نتحدث عنه اهتمامًا جديدًا بالأشياء الموجودة فى بيئته المباشرة. ذلك لأن هذه البيئة أصبحت هى المسرح الحقيقى لحياته. وفى هذه البيئة يطمئن عليه أن يثبت جدارته، ولكن لا بد له لكى يفعل ذلك من أن يعرفها فى كل تفاصيلها، وهكذا فإن كل تفاصيل الحياة اليومية أصبحت موضوعًا للملاحظة والوصف، وأصبحت الحيوانات والأشجار، لا البشر وحدهم، والبيت وما فيه من أثاث والملابس والأدوات، لا الطبيعة الحية وحدها - أصبحت هذه فى ذاتها موضوعات لاهتمام الفنان .

لقد أصبح الإنسان فى عهد الطبقة الوسطى، عند نهاية العصور الوسطى، يتطلع إلى العالم بأعين تختلف عن تلك التى كان يتطلع بها إليه أجداده، ويتأمله من وجهة نظر تختلف عن وجهة نظرهم، إذ كان اهتمام هؤلاء مقتصرًا على العالم الآخر. فهو يقف ، إذا جاز هذا التعبير، على مشارف طريق تتكشف فيه حياة زاخرة بالتنوع، لا ينضب معينها، تتدفق قدمًا بلا انقطاع ، وهو لا يجد فى كل ما يحدث فيها طرافة هائلة فحسب، بل إنه أيضًا يشعر بنفسه مندمجًا فى كل هذه الحياة والنشاط ولقد كان أكثر الموضوعات تمثيلًا لروح العصر هو "المنظر الطبيعى

الذى يشاهده المسافر travel landscape^(١)، كما أن موكب الحجاج فى مذبج كنيسة "جنت Ghent"^(٢) هو إلى حد ما الصورة الأساسية لنظرتة إلى العالم. وأنا لنجد فن العصر القوطى المتأخر يعبر مراراً وتكراراً عن موضوع السائح، والمسافر، والمتجول، ويحاول فى كل الأحيان أن يبعث فينا إيهاماً بأن هناك رحلة، كما نجد شخصياته على الدوام مسوقة بدافع يجعلها على الدوام فى حالة حركة، أو سائرة على الدرب^(٣). وتمر الصور أمام المشاهد كأنها مناظر فى موكب دائم التحرك، بحيث يكون المشاهد ناظراً إلى الموكب ومشتركاً فيه فى الوقت ذاته. ولقد كان طابع هذا الفن، الذى يمكن أن يوصف بأنه "على قارعة الطريق"، والذى يمحو الحد الفاصل بين خشبة المسرح وقاعة العرض، هو بمعينه التعبير الخاص - الذى هو أشبه بالتعبير السينمائى - عن الروح الدينامية لذلك العصر. فالمشاهد يجد نفسه واقفاً على خشبة المسرح، وقاعة العرض هى فى الوقت ذاته المنظر المعروض على المسرح. وهكذا فإن قاعة العرض وخشبة المسرح، أو الواقع الجمالى والواقع التجريبى، يتداخلان مباشراً، ويكونان عالماً متصلاً، ويلغى تماماً مبدأ المواجهة frontality، فيصبح هدف التمثيل الفنى هو الإيهام المطلق. ولا يعود الناظر يقف إزاء العمل الفنى وكأنه من سكان عالم آخر، وإنما هو يجتذب فى مجال التمثيل ذاته، ويؤدى هذا التوحيد بين أجواء النظر المصور وبين الوسط الذى يكون فيه المشاهد ذاته - يؤدى لأول مرة إلى خلق وهم كامل بوجود مكان أو حيز. فإذا ما نظر إلى إطار الصورة على أنه إطار نافذة يطل منها المرء على العالم، وتدفع المشاهد إلى النظر إلى المكان الموجود أمام "النافذة" وخلفها على أنه وسط واحد متصل - فعندئذ يكتسب المكان الذى تشغله الصورة، لأول مرة، عمقاً وحقيقة. وهكذا تمكن الفنان فى العصور الوسطى المتأخرة من تمثيل المكان الحقيقى، أى المكان بالمعنى الذى

(١) W. Pinder, Op. cit., P. 144.

(٢) "أشتهرت مدينة "جنت" فى القرن الخامس عشر بأنها كانت تضم مدرسة هامة فى التصوير برع أفرادها فى تصوير المنمنمات. وكان من أشهر فنانها المصور الواتى هوجوفان درجوس Hugo van der Gos (المترجم)

(٣) H. Schrader : "Kuenstler und Welt im deutschen Spaetmittelalter, "Deutsche Vierteljahrsschrift fuer Litwiss. u. Geistesgesch., 1931, IX, PP. 16 - 40.

نفهمه - وهو عمل يتجاوز قدرات العصر الكلاسيكي القديم والعصور الوسطى المتقدمة، ويرجع الفضل فيه إلى النظرة "الشيئية بالسينمائية" إلى الأشياء، الناحية عن الموقف الدينامي الجديد من الحياة ذاتها. غير أن هذا الشعور بالحياة هو العامل الأكبر على ظهور سمة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي المتأخر. وعلى الرغم من أن الفن في العصور الوسطى المتأخرة ظل يكون الإيهام بالمكان بطريقة تفتقر إلى الدقة والاتساق إلى حد ما، وذلك إذا ما قورن يتمكن عصر النهضة الأوروبية من فكرة المنظور، فإن الإحساس الجديد بالواقع المحسوس، الذي يلهم الطبقة الوسطى، قد ظهر بالفعل في هذه الطريقة الجديدة في التصوير.

وخلال ذلك لم يتوقف تأثير ثقافة فروسية القصور، ولم يكن ذلك تأثيراً غير مباشر فحسب، بل امتد إلى قوالبها الخاصة، التي عادت مرة أخرى إلى الإزهار في مراكز معينة - ولا سيما في البلاط البورجندي. فهنا يمكننا - بل ينبغي علينا - أن نتحدث عن ثقافة قصور أرستقراطية على النقيض من ثقافة الطبقة الوسطى. وهنا يظل الأدب يحيا ويتحرك في حدود قوالب الأسلوب الفروسي في الحياة، ويظل الفن يخدم الأغراض الرسمية لمجتمع البلاط. وحتى تصوير الأخوين فان أيلك Van Eyck^(١) الذي يلفت أنظارنا بسيطرة روح الطبقة الوسطى عليه، ينمو في جو من حياة القصور، ويوجه إلى أوساط القصور والطبقة الوسطى العليا المرتبطة بهذه الأوساط^(٢). ولكن الشيء الذي يسترعى النظر، والذي هو أوضح تعبير عن انتصار روح الطبقة الوسطى على روح الفروسية، هو أن نزعة مطابقة الطبيعة عند الطبقة الوسطى قد أصبحت لها الغلبة حتى في فن القصور، بل حتى في أكثر صورة ترفاً، وهي رسم المنمنمات. فكتب الساعات Books of Hours التي كانت تنتج لأمرأ بورجنديا وأمير "بري Berri"، لم تكن تمثل فقط بداية فن الصورة الفردية أو الذاتية، أي أكثر أنواع التصوير بورجوازية - وإنما هي تمثل، إلى حد ما، أصل تصوير الطبقة الوسطى بأكمله، الذي يمتد من الصورة الشخصية إلى المناظر

(١) وهما جان Jan (١٣٨٩ - ١٤٤١) وهوبير Hubert (١٣٧٠ - ١٤٣٦).

(المترجم)

(٢) J. Huizinga : The Waning of the Middle Ages, 1924, P. 237 .

الطبيعية^(١). وأخذت روح الكنيسة والقصور القديمة تختفي بالتدريج، بل أخذت تختفي أيضاً قوالبه الخارجية : إذ أن التصوير فى الألواح Panel - Painting أخذ يحل محل التصوير الحائطي الضخم، وأخذت الفنون الكتابية الجديدة تحل محل التصوير الأرستقراطى للكتب. ولم يكن ذلك معنى انتصار الفن الأقل نفقة والأكثر ديمقراطية فحسب، بل كان معنى فى الوقت ذاته انتصار القوالب الفنية الأكد تعلقاً بالعالم الباطن، والأقرب فى روحها إلى الطبقة الوسطى. فالتصوير قد أصبح لأول مرة مستقلاً عن العمارة عندما اتخذ شكل التصوير فى الألواح، وعلى هذا النحو وحده أصبح جزءاً من المتاع المنقول لبنت الطبقة الوسطى.

فهر أن التصوير فى الألواح كان لا يزال فناً للشخص الثرى الذى يتمتع بذوق رفيع، أما فن عامة الشعب، والإنسان البسيط، وربما فن الفلاح والعامل أيضاً، فهو النسخ. فالخشب المنقوش والحفر هما أول الفنون الشعبية الرخيصة نسبياً للفنون الجميلة. وقد أتاح فن النسخ الآلى فى هذه الحالة ما تحقق فى الأدب بفضل استخدام جماهير مرمضة والاتجاه إلى الأداء التكرار. فالفنون الكتابية (graphic) هى المقابل الشعبى لفن تصوير الكتب الأرستقراطية، وكانت اللوحات الورقية المصورة والكتب الكهيرة التى تباع فى الأسواق وخارج أبواب الكنائس، تعنى بالنسبة إلى جماهير الطبقة الوسطى نفس ما تعنيه المخطوطات المصورة بالنسبة إلى الأمراء والنبل. وقد بلغ من قوة الاتجاه الجماهيرى فى الفن فى ذلك الوقت أن النقش الخشبي، الذى يتصف بأنه أرخص وأكثر خشونة قد أصبحت له الغلبة، ليس فقط على فن تصوير الكتب، بل أيضاً على الحفر بالألواح النحاسية، الذى كان فناً أرفع مستوى وأبهظ فى تكاليفه^(٢). ولا يكاد يكون من الممكن تقدير تأثير انتشار هذه النسخ فى تطور الفن الحديث. فهر أن هناك شيئاً واحداً مؤكداً : فإذا كان العمل الفنى قد فقد سحره، وزالت عنه تلك "الهالة" التى كانت لا تزال تحيط به فى العصور الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة الوسطى المتقدمة، وظهر فيه اتجاه يناظر ما أدت إليه النزعة العقلانية للطبقة

(١) H. Karlinger : Die Kunst der Gotik, 1926, 2nd edit., p. 124 .

(٢) G. Dehio, Op. cit., II, P. 274 .

الوسطى من نزع حجاب السحر عن الواقع — إذا كان ذلك قد حدث، فإنه بدوره يرتبط جزئياً بفقدان الطابع الفريد للعمل الفني الواحد، عن طريق تكراره آلياً^(١). وهناك عامل آخر مصاحباً لتكنيك النسخ واستغلاله، هو اصطباغ العلاقة بين الفنان والجمهور بصبغة لا شخصية متزايدة. فاللوحة المصورة التي نسخت آلياً، والتي تتداول منها نسخ كثيرة ويكاد توزعها يقتصر على الوسطاء فحسب، تشبه في طبيعتها السلعة المجردة إلى حد بعيد، وذلك إذا ما قورنت بالعمل الأصلي. وعلى الرغم من أن أسلوب الورشة أو المشغل الفني الذي كان سائداً في ذلك العصر كان يتجه بالفعل إلى "إنتاج سلع"، بما فيه من عمل يقوم به المساهدون ومحاكاة للأعمال الأصلية، فإن عملية النسخ، التي تؤدي إلى إنتاج عدة نسخ متماثلة للعمل الواحد، هي أول مثل كامل للإنتاج المخصص للتخزين في ميدان لم يكن العمل فيه من قبل يتم إلا حسب الطلب. ففي القرن الخامس عشر ظهرت ورش تنسخ فيها المخطوطات بأسلوب المصانع وتصور بخطوط سريعة من القلم، وتعرض النسخ المنتهية للبيع كما تعرض الكتب في المكتاب. بل إن المصورين والنحاتين أنفسهم بدأوا يعملون للتخزين، وبذلك أصبحت لذلك المبدأ اللاشخصي، مبدأ إنتاج السلع، السيادة في ميدان الفن بأسره. والواقع أن العصور الوسطى، التي لم تظهر منذ بدايتها الأولى اهتماماً كبيراً بالمبقرية الشخصية للفنان، وإنما تركز اهتمامها على ما ينطوي عليه الخلق الفني من براعة في الصنعة، لم تجد صعوبة كبيرة في التوفيق بين طبيعة الفن وبين اصطباغ الإنتاج فيه بالصبغة الآلية، على عكس الحال في العصر الحديث، وعلى عكس ما كان يمكن أن يحدث في عصر النهضة الأوروبية، لو لم يكن تراث العصور الوسطى في الصنعة الفنية قد فرض حدوداً ضيقة نسبياً على مفهوم المبقرية فيه.

(١) Walter Benjamin : "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée," Zschr. F. Sozialforsch., 936, V, 1, PP. 40 - 66 .

الباب الخامس

عصر النهضة ، المانرزم ، الباروك

الفصل الأول

مفهوم عصر النهضة

ليس أدل على الطابع الاعتباري للتميز الشائع بين العصور الوسطى والعصر الحديث، وعلى مدى مرونة مفهوم "عصر النهضة" وقابليته للتغير، من الصعوبة التي يجدها المرء في أن ينسب إلى هذا العصر أو ذاك شخصيات مثل "بترارك" و"بوكاشيو" وجنتيلي دي فابريانو Gentile de Fabriano^(*) وبيزانيلو Pisanello^(*) وجان فوكيه Jean Fouquet^(*) ومان فان ايك Jan Van Eyck بل إن في استطاعة المرء، إذا شاء أن يعد دانتى وجوتو^(**) Giotto منتسبين إلى عصر النهضة، وشكسبير وموليير منتسبين إلى العصور الوسطى. وعلى أية حال فليس لنا أن نستخف بالفكرة القائلة أن نقطة التحول الحقيقية لم تحدث إلا في القرن الثامن عشر، وأن العصر الحديث يبدأ حقيقة مع عصر التنوير، ومع فكرة التقدم، ومع التصنيع^(***). ومع ذلك فقد يكون خير ما يفعله المرء في هذا الصدد هو أن يضع الخط الفاصل الحاسم فيما بين النصف الأول والثاني من العصور الوسطى، أي عند نهاية القرن الثاني عشر، عندما بعثت الحياة مرة أخرى في الاقتصاد النقدي، وظهرت المدن الجديدة، واكتسبت الطبقة الوسطى الحديثة لأول مرة صفاتها المميزة. وإنه لن

^(*) جنتيلي دي فابريانو (١٣٧٠ - ١٤٢٧) مصور إيطالي عمل في فينسيا ثم روما وفلورنسه، وتركز تصويره في الموضوعات الدينية. (المترجم)

^(**) اسمه الحقيقي فيتوري (أو أنطونيو) بيزانو (١٣١٥ - ١٤٥٦) مصور إيطالي اشتهر بتصوير الطبيعة الحية والشخصيات. (المترجم)

^(***) جان فوكيه (١٤٢٠ - ١٤٨٠) مصور فرنسي جمع في لوحاته بين الأسلوبين الإيطالي والمحلّي، وكان المصور الرسمي للبلاط. (المترجم)

^(*) جوتودي بوندوني (١٢٣٧ - ١٣٣٧) مصور ومعماري عاش في فلورنسه ونابلي، وبرع في الموضوعات الدينية بوجه خاص. (المترجم)

^(١) C.F.J. Huizinga : "Des Problem der Renaissance. In "Wege der Kulturgeschichte", 1930, PP. 134 ff, G.M. Trevelyan : English Social History, 1944, P. 97 .

الخطأ البين أن يضع المرء هذا الخط في القرن الخامس عشر، الذى لن ينكر أحد أن ثماراً عديدة قد جنت فيه، ولكن لم يبدأ فيه أى شىء جديد كل الجدة. وإذا كان من المؤكد أن نظرتنا العلمية والطبيعية إلى العالم هى فى أساسها من خلق عصر النهضة، فإن النزعة الاسمية فى العصور الوسطى هى التى أوجت لأول مرة بالاتجاه الفكرى الجديد الذى يرجع إليه أصل هذه النظرة إلى العالم. فلا يمكن القول على الإطلاق أن الاهتمام بالموضوع الفردى، والسمي إلى كشف القانون الطبيعى، والشعور بالولاء للطبيعة فى الفن والأدب، لم يبدأ إلا فى عصر النهضة. ذلك لأن نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن الخامس عشر لا تعدو أن تكون استمراراً لنزعة مطابقة الطبيعة فى العصور القوطى، التى بدأت تظهر فيها بوضوح النظرة الفردية إلى الأشياء الفردية. وإذا كان أولئك الذين يسبحون بحمد عصر النهضة يزعمون أن جميع الاتجاهات الثقافية، التقدمية، ذات النزعة الشخصية، فى العصور الوسطى، إنما كانت تمهيداً أو إرهاباً لعصر النهضة، وإذا كان "بوركارت" يرى أن أناشيد المثقفين الجوالين ذاتها هى صورة مبدئية لما سيحدث فى عصر النهضة، وإذا كان وولتر باتر Walter Pater يحكم على إنتاج ينتمى إلى صميم العصور الوسطى مثل الأنشودة الأسطورية "أوكاسان ونيكوليت Aucassin & Nicolette" بأنها تعبير عن روح عصر النهضة، فإن هذا الفهم ينطوى فى واقع الأمر على تأكيد، ولكن من وجهة النظر العكسية، لنفس الفكرة التى نقول بها، أعنى وجود خط متصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة.

ولقد أبدى بوركارت ، فى وصفه لعصر النهضة، أعظم قدر من الاهتمام بنزعة مطابقة الطبيعة فى تلك الفترة، ووصف التحول إلى الواقع التجريبي، "وكشف العالم والإنسان"، بأنه أهم العوامل فى فترة "البعث". غير أنه بتأكيد هذا قد غاب عنه، كما غاب عن معظم خلفائه، أن نزعة مطابقة الطبيعة ليست هى عنصر الجدة فى عصر النهضة، بل أن الحديد ينحصر فى الطابع العلمى، المنهجى، الشمولى، لنزعة مطابقة الطبيعة. كما غاب عنه أن الشىء الذى حدث فيه تقدم بالنسبة إلى مفاهيم العصور الوسطى ليس ملاحظة الواقع وتحليله، بل هو مجرد الاعتماد الواعى والاتساق اللذين كانت معايير الواقعية تسجل بهما وتحلل - أى

باختصار أن الأمر الذي يدعو إلى الإعجاب في عصر النهضة ليس كون الفنان أصبح ملاحظاً للطبيعة، بل هو كون العمل الفني قد أصبح "دراسة للطبيعة". فزعة مطابقة الطبيعة في العصر القوطي قد بدأت حين لم تعد الصور وأعمال النحت رموزاً بحثية، وبدأت تصبح ذات هدف وقيمة بوصفها مجرد ترويض للأشياء الموجودة في هذا العالم، بغض النظر عن ارتباطها بالحقبة العلوية. وإن أعمال النحت في شارتر وريمز، على الرغم من وضوح ارتباطاتها بالعالم فوق الطبيعي، الذي يستقل عن دلالتها الميتافيزيقية. ومن جهة أخرى فإن التحول الحقيقي الذي أحدثه عصر النهضة إنما هو فقدان الرمزية الميتافيزيقية لقوتها، واقتصار هدف الفنان، بطريقة كانت تزداد وضوحاً ووعياً بالتدرج، على تصوير العالم التجريبي. فكلما ازداد المجتمع والحياة الاقتصادية تحرراً من قيود تعاليم الكنيسة، ازدادت حرية الفن في التحول إلى بحث الواقع المباشر، ولكن نزعة مطابقة الطبيعة ليست خلقاً جديداً لعصر النهضة، شأنها في ذلك شأن اقتصاد الريح والاقتناء.

أما القول بأن عصر النهضة هو الذي كشف الطبيعة فهو ابتداء للنزعة الليبرالية في القرن التاسع عشر، التي خلقت تضاداً بين تعلق عصر النهضة بالطبيعة وبين العصور الوسطى لكي تسدد غربة لفلسفة التاريخ الرومانتيكية. ذلك لأنه عندما يقول بوركارت أن "كشف العالم والإنسان" كان سبقاً تحقق في عصر النهضة، فإن هذا الرأي يمثل في الوقت ذاته هجوماً على الروح الرجعية الرومانتيكية، ومحاولة لصد الدعاية التي ترمي إلى نشر النظرة الرومانتيكية إلى ثقافة العصور الوسطى. فالنظرية القائلة بوجود نزعة تلقائية إلى مطابقة الطبيعة في عصر النهضة، تأتي من نفس المصدر الذي تأتي منه النظرية القائلة أن الصراع ضد روح السلطة والتفاوت في المرتبة، والمثل الأعلى لحرية الفكر وحرية الضمير وتحرير الفرد ومبدأ الديمقراطية، كل هذه إنجازات حققها القرن الخامس عشر. وفي ذلك كله يوضع نور العصر الحديث في مقابل ظلام العصور الوسطى.

بل أن الارتباط بين مفهوم عصر النهضة وأيديولوجية الليبرالية أوضح ظهوراً في كتابات "ميشليه"، الذى صاغ شعار "كشف الطبيعة والإنسان"^(١)، منه في كتابات بوركارت. فحتى الطريقة التى يختار بها أبطاله، ويجمع بها بين رابليه ومونتني وشيكسير وسرفانتس وبين كوليس وكبرنكس ولوثر وكالفان^(٢)، ووصفه لبرونلنسكى^(٣) Brwneueschi مثلاً بأنه محطم العصر القوطى، وتصوره لعصر النهضة بوجه عام على أنه بداية تطور يؤدى آخر الأمر إلى تحقيق الانتصار لفكرة الحرية والعقل - كل ذلك يدل على أن اهتمامه الرئيسى فى تحليلاته إنما ينصب على تحديد الأصول التى ترجع إليها الحركة الليبرالية. فعا يهيم هو نفس الصراع ضد النزعة الكهنوتية والروح التسلطية فى المجال العقلى، الذى جعل الفلاسفة المستنيرين فى القرن الثامن عشر واعين بالتضاد بينهم وبين العصور الوسطى، وبتقاربهم مع عصر النهضة. ففي نظر بيل Bayle (فى "القاموس التاريخى والنقدى"، الجزء الرابع) وكذلك فولتير ("بحث فى عادات الشعوب وروحها"، الفصل ١٢) يعد الطابع اللادينى لعصر النهضة أمراً مسلماً به، وظل عصر النهضة يتحمل وزر هذا الوصف حتى يومنا هذا، على الرغم من أنه لم يكن فى واقع الأمر إلا عصراً مضاداً للكهنوت وللروح المدرسية والروح الزاهدة، ولكنه لم يكن عصراً شكاكياً بآى معنى. صحيح أن الأفكار المتعلقة بالنجاة، والعالم الآخر، والخلاص، والخطيئة الأولى، وهى الأفكار التى ملأت الحياة الروحية لإنسان العصر الوسيط بأسرها، لم تعد إلا "أفكاراً ثانوية"^(٤)، ولكن لا يمكن القول على الإطلاق بأن الشعور الدينى كان غائباً تماماً فى عصر النهضة. ذلك لأن المرء إذا حاول، كما لاحظ أرنست فالزر "أن يجرى بحثاً استقرائياً فى حياة وأفكار الشخصيات الكبرى فى القرن الخامس عشر، مثل كولوشو سالوتاتى Coluccio Salutati أو بوجو

(١) Jules Michelet : Hist. De la France, VII, 1855, P. 6.

(٢) Cf. Adolf Philippi : Der Begriff der Renaissance, 1912, P. 111.

(٣) فيليبيرونلنسكى (١٣٧٧ - ١٤٤٦) من أعظم المعماريين الإيطاليين، له عدة أعمال خلدت اسمه. من أشهرها قبة كاتدرائية فلورنسه التى هى أكبر قبة فى العالم من حيث طول قطرها. (المترجم)

(٤) Ernst Walser : "Studien zur Weltanschauung der Renaissance". In 1913, vol. 110, P. 530.

براثشولينى Poggio Bracciolini ، أو ليوناردو برونى Leonardo Bruni أو لورنتسوفلا Lorenzo Valla أو لورنتسومانيفيكو Lorenzo Magnifico أو لويجى بولشى Luigi Pulci كانت النتيجة فى كل الأحوال تدعو إلى الدهشة الشديدة، إذ أن الصفات المألوفة للنزعة المتشككة لا تنطبق عليهم على الإطلاق^(١). بل أن عصر النهضة لم يكن معادياً للسلطة بالقدر الذى أكدته أنصار التنوير والليبرالية. فقد كان رجال الدين يهاجمون، أما الكنيسة بوصفها مؤسسة فقد أمنت من الهجوم، وبقيت ما تضاعفت سلطتها حلت محلها سلطة العصر الكلاسيكى القديم.

وقد عملت روح الكفاح فى سبيل الحرية فى وسط القرن الماضى على تقوية الاتجاه الراديكالى فى النظرة العقلانية إلى عصر النهضة خلال القرن الثامن عشر^(٢). ذلك لأن الصراع ضد الرجعية أهاد إلى الأذهان ذكرى الجمهوريات الإيطالية فى عصر النهضة، وأوحى بفكرة الربط بين روعة ثقافتها وتحرير مواطنيها^(٣). وكان العامل الذى ساعد على وضع اللمسات الأخيرة فى الفهم الليبرالى لعصر النهضة، وعلى نشر هذا الفهم، هو الصحافة المعارضة ل نابوليون فى فرنسا، والمعارضة لرجال الدين فى إيطاليا^(٤)، كما أن المؤرخين الليبراليين المنحازين إلى الطبقة الوسطى، فضلاً عن المؤرخين الاشتراكيين، قد انضموا إلى القائلين بهذا الفهم. وحتى فى يومنا هذا مازلنا نجد المسكرين معاً يشيدان بعصر النهضة على أساس أنه حرب التحرير الكبرى للعقل، وانتصار للروح الفردية^(٥)، مع أن فكرة "البحث الحر" لم تكن من

(١) Ernst Troeltsch : "Renaissance und Reformation". Hist. Zeitschrift, "Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance", 1932, P. 102.

(٢) C.F. Karl Borinski : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch. Des hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter", Sitzungsberichte der Bayr. Akad d Wiss, 1919, PP. 1 FF.

(٣) Karl Brandi : "Die Renaissance." In "Propyläen Weltgeschichten IV. 1932, P. 160.

(٤) Werner Kaegi : "Ueber die Renaissance forschung Ernst Walsers." In Ernst Walsers "Gesammelte Studien", 1932, P. XXVIII.

(٥) من هذا القبيل ما نجده فى كتاب :

George Renard : Hist. Du travail à Florence, II, 1914, P. 219.

ابتداءً عصر النهضة^(١)، ولا كانت فكرة الشخصية غريبة كل الغرابة عن العصور الوسطى. فالنزعة الفردية لم تكن جديدة في عصر النهضة إلا بوصفها برنامجاً واعياً، وسلاحاً وصيحة حرب، لا من حيث هي ظاهرة في ذاتها.

ولقد جمع بوركارت في تعريفه لعصر النهضة بين فكرة النزعة الفردية وفكرة النزعة الحسية أو الشهوانية، وبين فكرة الاستقلال الذاتي للشخصية وتأكيد الاحتجاج على النزعة الزاهدة التي سادت العصور الوسطى، وبين تمجيد الطبيعة وإعلان الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة وتحرير البدن^(٢). وترتب على هذا الترابط بين الأفكار أن ظهرت، بتأثير اللاأخلاقية الرومانتيكية عند "هينه" من جهة، واستباقاً لعبادة البطل الخارجية من الأخلاق عند نيتشه من جهة أخرى^(٣). الصورة المعروفة لعصر النهضة بوصفه عهداً لحيوانات بهيمية لا ضمير لها - وهي صورة قد لا تكون سماتها الإباحية مرتبطة مباشرة بالفهم الليبرالي لعصر النهضة، ولكن من المستحيل تصورهما بدون الاتجاه الليبرالي والنزعة الفردية في القرن التاسع عشر. فقد أدى السخط على المالم الأخلاقي للطبقة الوسطى والثورة عليه، إلى ظهور نزعة وثنية متطرفة حاولت أن تجد موقفاً من الذات التي تعجز عن بلوغها بتصوير عصر النهضة بأشد الصور تطرفاً. وفي هذه الصورة نجد قائد الجند المرتزقة (الكوندوتييري) *condottiere*، بشهوته الشيطانية للذة، وإرادة القوة التي لا يقف في وجهها شيء، يمثل الشكل النموذجي للآثم الذي لا يقاوم، والذي كان يقوم - نيابة عن الطبقة الوسطى - بارتكاب جميع الخطايا التي تطوف بمخيلة هذه الطبقة عندما تتصور الحياة السعيدة في أحلام يقظتها. ولقد شك البعض عن حق في الوجود الفعلي لهذا الوحش اللعين، كما وصفته كتب تاريخ الأخلاق في عصر النهضة، ورأوا أن هذا "الطاغية" الشرير لا يعدو أن يكون حصيلة للذكريات المستمدة من القراءة الكلاسيكية لكتاب النزعة الإنسانية^(٤).

(١) E. Washer Op. cit., P. 118.

(٢) انظر، في موضوع العلاقة بين نيتشه وهينه، كتاب:

Walter Brecht : heine und der aesthetische Immoralismus, 1911, P. 62.

(٣) W. Kaegi, loc. Cit., j. XII.

والواقع أن الفهم الحسى الشهوانى لعصر النهضة يرتكز على نفسية القرن التاسع عشر أكثر مما يرتكز على نفسية عصر النهضة ذاته. فالنزعة الجمالية للحركة الرومانتيكية كانت أكثر بكثير من مجرد عيارة للفنان والفن، إذ أنها أدت إلى إعادة تقويم لكل المسائل الكبرى فى الحياة على أساس معايير جمالية. وأصبح الواقع بأسره مادة للتجربة الفنية، هل أصبحت الحياة ذاتها عملاً فنياً، بحيث كان كل عنصر فيها مجرد منه للاحواس. ولقد وصفت هذه الفلسفة الجمالية أولئك الآمنين والطفة والأشرار المزهومين، الذين كان يتميز بهم عصر النهضة، بأنهم شخصيات كبيرة تبهى العين - وهى صورة تتلاءم مع الأساس الزاهى المتعدد الألوان الذى كان يرتكز عليه ذلك العصر. وكان الجيل الذى انتشى بالجمال وطاق إلى التنكر حتى أراد أن يموت "بأوراق الكروم فى الشجر"، على استعداد تام للتغنى بعصر تاريخى كان يكتسى ألواناً ذهبية وقرمزية، ويحول الحياة إلى عيد حافل، وتستمتع عامة الشعب ذاتها فيه - كما أراد هذا الجيل أن يحتقد - بأروع الأعمال الفنية فى حماسة بالغة. ولكن الحقيقة التاريخية لم تكن، بطبيعة الحال، أكثر اتفاقاً مع هذا الحلم الجمالى مما كانت مع صورة الإنسان الأرقى الذى يتخذ شكل الطاغية. فقد كان عصر النهضة قاسياً، تسوده الروح العملية، وكان واقعياً غير رومانتيكى. وفى هذا الصدد أيضاً لا نجد مختلف كثيراً عن العصور الوسطى المتأخرة.

إن خصائص الفهم الفردى الليبرالى والحسى أو الشهوانى لعصر النهضة، لا تنطبق على عصر النهضة الفعلى إلا جزئياً، وهى تنطبق أيضاً، بنفس القدر تقريباً، على العصور الوسطى المتأخرة. وهنا تبدو الحدود جغرافية وقومية أكثر منها تاريخية محضة. أما فى الحالات المشكوك فيها - كحالة بيزانلو Pisanello أو الأخوين فان ايك Van Eyck مثلاً - فإن المرء عادة ينسب الظواهر التى كانت تحدث فى جنوب أوروبا إلى عصر النهضة والظواهر التى تحدث فى شمالها إلى العصور الوسطى. فالتصوير الرحب فى الفن الإيطالى، بأشكاله التى تتحرك بحرية، وبالوحدة المكانية لمناظره، يبدو متخذاً طابع عصر النهضة، على حين أن الأمكنة المحصورة فى التصوير القديم بالأراضى الواطئة، بما فيه من أشكال بشرية تتصف بالتهيب والوجل إلى حد ما، وبما يضمه من عناصر تفصيلية إضافية جمعت بعناء،

وبأسلوبه الفني المنعم الرقيق - كان ذلك يترك فينا انطباعاً يقتضى كل الانتماء إلى العصر الوسيط ولكن حتى لو كان المرء على استعداد للتسليم بأن العوامل الدائمة للتطور، ولاسيما الطابع العنصرى والقومى للجماعات التى تسهم بالنصيب الحاسم فى ثقافة العصر، لها فى هذا الصدد دور ما، فعليه ألا ينسى أنه بقدر ما يقبل التسليم بأهمية هذه العوامل، يتخلى عن دوره كمؤرخ، ومن ثم فإن عليه أن يرجى لحظة الاستسلام هذه بقدر الإمكان. ذلك لأن البحث يثبت عادة أن عوامل التطور الدائمة المزعومة ليست إلا حصيلة مراحل للتحويل التاريخى، أو هى مبادئ نستطيع بها، قبل الأوان، أن نبحث أوضاع تاريخية لم تستكشف بعد، وإن كانت قابلة تماماً للاستكشاف. وعلى أية حال، فإن دلالة الطابع الفردى للأجناس والأم تختلف باختلاف عصور التاريخ. ففي العصور الوسطى كانت أهميتها منعدمة تقريباً، إذ أن العالم المسيحى كجماعة كبرى كانت له حقيقة أهلى إلى حد لا يبارى من الفرديات القومية المنفصلة. ولكن فى نهاية العصور الوسطى قوضت أركان النظام الإقطاعى الذى كان شاملاً فى الغرب، وكذلك نظام الفروسية الدولى، والكنيسة العالمية بثقافتها العالمية، وحلت محله الطبقة الوسطى، بنزعتها القومية وشعورها الوطنى، وبأشكالها الاقتصادية والاجتماعية التى كانت تتغير حسب الظروف المحلية، كما حلت محله المصالح المحصورة فى نطاق المدن والأرياف، والنزعة الخصوصية للإمارات الإقليمية، وتعدد اللغات القومية. وازدادت العناصر القومية والعنصرية ظهوراً فى الصورة، بوصفها عوامل مؤدية إلى التمايز، وبدأ عصر النهضة على أنه الشكل الخاص الذى تحررت به الروح القومية الإيطالية من الثقافة الأوروبية الشاملة.

والواقع أن أبرز سمات فن القرن الخامس عشر (الكواتروتشنتو Quattrocento)، فى مقابل فن العصور الوسطى وأوروبا الشمالية، هو تلك الحرية والتلقائية غير المألوفة فى التعبير، وتلك الرشاقة والأناقة والقل المتناسق، والخطوط الهائلة المندفعة لقوالبه. فكل شىء فيه لامع صاف، إيقاعى لحنى. وفيه يختفى ذلك الوقار المتخجر المحسوب فى فن العصور الوسطى، وتحل محله طريقة فى التعبير الشكلى تتسم بأنها حية واضحة، محددة المعالم، يبدو إلى جانبها الفن

البورجندي الفرنسي المعاصر له ذاته متصفاً "بحالة انقباض أساسية، وتائق هجمي، وقوالب غريبة محملة بأكثر مما تحتمل." ^(١) فالقرن الخامس عشر، بما فيه من إحساس حسي بالعلاقات الهامة والبسيطة، وبالتحديد والنظام وبالقوالب الشاهقة والتراكيب المثينة، يستبق المبادئ الأسلوبية التي يتسم بها عصر النهضة في قمة تطوره، وذلك على الرغم مما قد نجده فيه من آن لآخر من خشونة وإغراق في الاستخفاف. والواقع أن اندماج العنصر "الكلاسيكي" في هذا الفن السابق على العصر الكلاسيكي هو بعينه الذي يميز أسلوب عصر النهضة الإيطالي المتقدم تمييزاً حاسماً من فن العصر الوسيط المتأخر والفن المعاصر له في أوروبا الشمالية. "فالأسلوب المثالي ideal"، الذي يربط "جوتو Giotto برافاييل يسود فن مازاتشو Masaccio ودوناتلو Donatello، وأندريا دل كاستانو Andrea de Castagno وبير دلا فرانيسكا Piero della Francesca، وسنيوريلي Signorelli وبروجينو Perogino، وأغلب الظن أنه لا يوجد فنا إيطالي واحد في عصر النهضة المتقدم تخلص كل التخلص من تأثيره. والعنصر الأساسي في هذا الفهم للفن هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلي، أو على الأقل الاتجاه إلى التجانس والسعى إلى إعطاء انطباع عام، على الرغم من كل امتلاء التفاصيل والألوان. وهكذا فإن العمل الفني المنتمي إلى عصر النهضة يبدو على الدوام، إذا ما قورن بالأعمال الفنية للعصور الوسطى المتأخرة، كلا تاماً متصلاً، وهو في أساسه بسيط متجانس، مهما كان من ثراء مضمونه.

ولقد كان القالب الأساسي للفن القوطي هو التجاور juxtaposition. فسواء أكان العمل الفردي مؤلفاً عن أجزاء متعددة مستقلة نسبياً، أم كان غير قابل للتحليل إلى أجزاء كهذا، وسواء أكان تصويرياً أم تشكيمياً، وملحمة أم تمثيلاً درامياً، فإن المبدأ الذي يسوده هو دائماً مبدأ التوسع لا التركيز، والتناسق لا التفاوت في المرتبة، والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسي المغلق. وهو يبدو كما لو كان يقود المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها، ويكشف عن صورة للواقع هي أشبه ما تكون

(١) J. Huizinga : The Waning of the Ages, 1924 , P. 298 .

بالمرض البانورامي، وليست تمثيلاً موحداً من جانب واحد، تسوده وجهة نظر واحدة. ففي التصوير كانت الطريقة المفضلة هي الطريقة "المتصلة"، كما أن الدراما تهدف إلى أن تجعل فصولها كاملة بقدر الإمكان، وتفضل التغيير المتكرر للمناظر والشخصيات والموضوعات، بدلاً من تركيز الحوادث في عدد قليل من المواقف الحاسمة. فالشيء الهام في الفن القوطي ليس وجهة النظر الذاتية، وليس الإرادة التكوينية الخلاقة التي تنبثق في التحكم في المادة، بل هو مادة الموضوع ذاتها، التي لا يمكن أن يرى الفنانون والجمهور منها الكفاية. فالفن القوطي يؤدي بالمشاهد من أحد التفاصيل إلى الآخر، ويجعله "يفكك" الأجزاء المتعاقبة للعمل واحداً بعد الآخر، كما أحسن البعض التعبير عن هذه الصفة فيه. أما فن عصر النهضة فلا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أي التفاصيل أو فصل أي عنصر منفرد من التأليف الكامل، بل يدفعه إلى إدراك الأجزاء كلها في وقت واحد^(١). ويتيح لنا المنظر المركز مكانياً وزمانياً في الدراما، شأنه شأن المنظور المركزي في التصوير، أن نحقق هذا التزامن في الرؤية. وربما كان أظهر تعبير عن التغير الذي حدث في مفهوم المكان، وبالتالي في مفهوم الفن بأسره، هو ما حدث في ذلك العصر من إدراك مفاجيء للتمارض بين طريقة وضع المناظر في المسرح، المبنية على تركيبات منفصلة غير مترابطة، وبين الإيهام الفني^(٢). ذلك لأن العصور الوسطى، التي كانت تعد المكان شيئاً مركباً قابلاً للتحليل، كانت تسمح بوضع المناظر المختلفة للدراما واحداً إلى جانب الآخر، بل كانت تدع الممثلين يبقون على خشبة المسرح حتى عندما لا يكون لهم دور في الحوادث. وكما أن المشاهدين لم يكونوا يبدون أي اهتمام بالمناظر التي لا يحدث أمامها تمثيل، فكذلك لم يكونوا يبدون اهتماماً بالممثلين الذين ليس لهم دور في المنظر الذي يجري تمثيله. غير أن مثل هذا الاهتمام الموزع يبدو في نظر عصر النهضة أسراً يستحيل تهريره. ولعل أوضح تعبير عن تغير وجهة النظر هو ما نجده لدى سكاليجر Scaliger، الذي يجد أن من المضحك تماماً "ألا تغادر

(١) Dagobert Frey : Gotik und Renaissance, 1929, P. 38 .

(٢) فارن ، فيما يتعلق بالجزء الآتي :

D. Frey, Op. cit., P. 194 .

الشخصيات المسرح مطلقاً، وأن ينتظر إلى الصامتين على أنهم غير حاضرين^(١). فالعمل، في نظر الفهم الجديد للفن يؤلف وحدة لا تنقسم، والمُشاهد يريد أن يدرك المسرح كله، ومن جميع جوانبه، بنظرة واحدة، مثلما يدرك بنظرة واحدة المساحة الكاملة للصورة المنظمة على أساس مبادئ المنظور المركزي^(٢). غير أن التطور من فهم متعاقب للفن إلى فهم متزامن له، ينطوي في الوقت ذاته على تقدير أقل "لقواعد اللعبة" التي تقبل في صمت، والتي يتركز عليها آخر الأمر كل إيهام فني. ذلك لأن إذا كان عصر النهضة يرى أنه لا معنى "لأن يسلك المرء على المسرح كما لم يكن يستطيع أن يسمع ما يقوله شخص عن شخص آخر"^(٣)، مع أن الأشخاص المشار إليهم يقفون كل إلى جوار الآخر، فربما كان من الممكن أن نصف ذلك بأنه مظهر لازدياد نمو النزعة إلى مطابقة الطبيعة، غير أنه ينطوي قطعاً على قدر من تساؤل القدرة على التخيل. وأما كان الأمر، فإن فن عصر النهضة يدين قبل كل شيء لهذا التجانس في المرض الفني بانطباع الشمول الذي يعطينا إياه - أعني ظهور عالم أصيل، مستقل، مكتف بذاته، وبالتالي تحقيقه مزجاً من الصدق بالقياس إلى فن العصور الوسطى. لذلك لأن أصالة وصف الواقع، والإخلاص والقدرة على الإقناع فيه، يتوقف هنا، كما يتوقف في حالات كثيرة أخرى، على المنطق الداخلي لطريقة النظر، وعلى التلازم المتبادل بين عناصر العمل، أكثر مما يتوقف على تلازم هذه العناصر مع الواقع الخارجي.

وقد استطاعت إيطاليا، بفضل مبادئ الوحدة التي تلهم منها، أن تستبق النزعة الكلاسيكية في عصر النهضة، مثلما استبقت التطور الرأسمالي للغرب بنزعتها

(١) J.C. Scaliger : Poetices Libri septem., 1951, VI, 21 .

(٢) من الواضح أن داجوبير فري D. Frey الذي يصف الفارق بين تصور الفن في العصور الوسطى وبينه في عصر النهضة على أساس التمييز بين التفسير المتعاقب والتفسير المتزامن (simultaneous) للمكان التصويري (Pictorial) يعتمد على تفرقة إرفين بانوفسكي Erwin Panofsky بين مكان متجمع aggregate ومكان نسقي systematic (في كتابه "المنظور بوصفه صورة رمزية Diu Perspective) als symbolische Form كذلك فإن رأى بانوفسكي يفترض مقدماً نظرية فيكهوف Wickhoff في الطريقة "المتصلة" continuous والطريقة المفرقة distinguishing في التعبير، وهي النظرية التي ربما كان فيكهوف ذاته قد تأثر فيها بفكرة لسنج عن "اللحظة الحائلة Pregnant moment".

III Scaliger, loc. Cit.

العقلانية أو الترشيدية في الاقتصاد. ذلك لأن المرحلة المتقدمة من عصر النهضة هي أساساً حركة إيطالية، في مقابل المرحلة الوسطى من عصر النهضة وحركة "المانرزم"، اللتين كانتا حركتين أوروبيتين شاملتين. فالثقافة الفنية الجديدة قد ظهرت على المسرح لأول مرة في إيطاليا، لأن هذا البلد كان يسبق الغرب في النواحي الاقتصادية والاجتماعية، وفيه بدأ تجديد الحياة الاقتصادية، لأن التسهيلات في المبدان المال ومبدان النقل، التي اقتضتها الحروب الصليبية، قد نظمت في إيطاليا، ولأن المنافسة الحرة ازدهرت فيها لأول مرة، وكان هذا الازدهار مضافاً لروح التنظيم الطائفي الحر في العصور الوسطى، كما أن أول نظام مصرفي أوروبي قد ظهر فيها^(١). ولأن تحرير الطبقة الوسطى من سكان المدن تم فيها قبل سائر البلدان الأوروبية، ولأن نظام الإقطاع والغروسة كان فيها، منذ البداية، أقل توطداً مما كان في الشمال، ولأن الأرستقراطية الرغمية كانت لها أيضاً مجال إقامة في المدن، بل أنها كيفت نفسها مع الأرستقراطية المالية في المدن، وأخيراً لأن تراث العصر الكلاسيكي القديم لم يفقد تماماً، دون شك، في هذا البلد الذي يصادف المرء فيه الآثار الكلاسيكية في كل مكان. ومن المعروف أن النظريات المتعلقة بأصل عصر النهضة كانت تنسب إلى هذا العامل الأخير بعينه أهمية كبرى، إذ أنه لا شيء أبسط من إرجاع بدايات هذا الأسلوب الجديد إلى مؤثر واحد خارجي مباشر. ولكن القائلين بهذا الرأي نسوا أن المؤثر التاريخي الخارجي لا يمكن أن يكون هو السبب النهائي لثورة عقلية، إذ لا يمكن أن يكون لهذا المؤثر فعالية مالم تكن الظروف التي تهيئ الأذهان لتلقيه قد توافرت بالفعل. والواقع أن ما ينبغي تفسيره هو السبب في اتخاذ مؤثر كهذا كل هذه الأهمية في وقت معين، أما المؤثر ذاته فلا يمكن أن يفسر الأهمية الموضعية للظواهر المصاحبة له. وعلى ذلك فإذا كان العصر الكلاسيكي القديم قد بدأ، منذ نقطة زمنية معينة، يمارس تأثيراً يختلف عن ذلك الذي كان يمارسه من قبل، فإن أول سؤال ينبغي أن نتساءله هو السؤال عن السبب في حدوث هذا التغير بالفعل، ولماذا حدث فجأة أن اتخذ موقف مختلف إزاء نفس الشيء، غير أن إجابتنا عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون أيسر، أو تصاغ في عبارات أدق، من

(١) Jakob Strieder : Jakob Fugger, 1926, PP. 7 – 8.

إجابتنا عن السؤال الأصلي، وهو السؤال عن سبب اختلاف عصر النهضة عن العصور الوسطى، ومظاهر هذا الاختلاف. فإعادة استيعاب العصر الكلاسيكي القديم لم يكن سوى عرض من الأعراض، وهذه ظاهرة كانت لها مقدماتها الاجتماعية، شأنها شأن رفض العصر الكلاسيكي القديم في بداية العصر المسيحي. ومع ذلك فمن واجبنا ألا نبالغ في تقدير أهمية إعادة الاستيعاب هذه بوصفها عرضاً من الأعراض. فصحیح أن أنصار عصر النهضة أنفسهم كان لديهم وعي بأن عصرهم يمثل بدءاً من جديد، وشعور بأن للعصر الكلاسيكي القديم قدرة فعالة على الإحياء وتجديد الحيوية — غير أن مثل هذا الشعور كان موجوداً من قبل في القرن الرابع عشر^(١). ومن ثم فإن الأجدد بنا، بدلاً من أن ننادي بانتقاء دانتى وبتوارك إلى عصر النهضة، أن نبحث، كما فعل خصوم النظرية الكلاسيكية، في أصول فكرة الإحياء في العصر الوسيط، ونحدد نقاط الاتصال بين العصور الوسطى وعصر النهضة. والملاحظ أن أشهر القائلين بنظرية إرجاع عصر النهضة إلى أصول من العصور الوسطى، يصورون حركة الفرنسيين بأنها هي العامل الحاسم، ويقهمن ارتباطاً بين الحساسية الغنائية، والشعور بالطبيعة، والنزعة الفردية عند دانتى، وجوتو بوجه خاص، ثم عند كبار الفنانين اللاحقين أيضاً، وبين النزعة الذاتية والاتجاه إلى الباطن، اللذين كانت تتسم بهما الروح الدينية الجديدة. وهم ينكرون أن يكون "كشف" العالم القديم في القرن الخامس عشر قد أدى إلى تحول مفاجئ في تطور كان الطريق له ممهداً من قبل^(٢). كما أشار البعض إلى الارتباط بين عصر النهضة وبين الثقافة المسيحية في العصور الوسطى، وإلى الانتقال المباشر من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة من مقدمات مختلفة كل الاختلاف. مثال ذلك أن كونراد بورداخ Konrad Burdach يصف النزعة الوثنية المزعومة التي يقال أنها ظلت باقية في عصر النهضة بأنها

(١) Werner Weisbach : "Renaissance als Stilbegriff," Hist. Zeitschrift, 1919, vol. 120, P. 262.

(٢) Henry Thode : "Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance", 1885; "Die Renaissance," Bayreuther Blätter, 1889 — Emile Gebhardt : "Origines de la Renaissance en Italie", 1879; "Italie mystique", 1890 —, Paul Sabatier : Vie de Saint François d'Assise, 1893.

قصة خرافية^(١)، أما كارل نويمان Carl Neumann فلا يكتفى بالقول أن عصر النهضة مبنى على "القوة الجبارة التي خلقتها التربية المسيحية"، أو بأن النزعتين الفردية والواقعية في القرن الخامس عشر كانتا "آخر كلمة قالها إنسان العصر الوسيط عندما اكتمل نضجه"، بل لقد ذهب أيضًا إلى أن محاكاة الفن والأدب الكلاسيكيين، التي أدت من قبل إلى ركود الثقافة في بيزنطة، كانت في عصر النهضة بدوره عقبة أكثر منها عاملاً مساعدًا^(٢). بل أن لوى كوراجو Louis Courajod يذهب إلى حد إنكار وجود أى ارتباط داخلي كامن بين عصر النهضة والعصر الكلاسيكي القديم، ويصور عصر النهضة بأنه إحياء تلقائي للفن القوطي الفلمنكي^(٣). ومع ذلك فحتى أولئك الباحثين الذين يدركون وجود اتصال مباشر من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، لا يعترفون بأن العلاقة بين العصرين تركز على الاتصال في تطورهما الاقتصادي والاجتماعي، أو بأن الروح الفرنسية التي أکدها "توده" Thode والنزعة الفردية للعصر الوسيط، التي أکدها نويمان، ونزعة مطابقة الطبيعة، التي أکدها "كوراجو"، يرجع أصلها إلى تلك الدينامية الاجتماعية التي غيرت معالم أوروبا الغربية عند نهاية عهد الاقتصاد الطبيعي في العصر الوسيط.

والواقع أن عصر النهضة لم يعمق تأثير هذا التطور الذي حدث في العصور الوسطى، والذي اتسم بالاتجاه إلى النظام الاقتصادي والاجتماعي الرأسمالي، إلا بقدر ما أكد الطابع العقلاني الذي أصبح الآن يسود حياة العصر الذهنية والمادية بأسرها. وتتفق مع هذه النزعة العقلانية الجديدة أيضًا، مبادئ الوحدة التي أصبحت سائدة بصورة مطلقة في الفن - أهني توحيد المكان والمعايير الموحدة للأبعاد، وقصر التمثيل الفني على موضوع واحد منفرد، وتركيز التأليف في قالب واحد يمكن فهمه مباشرة. هذه المبادئ تعبر عن تصور من كل عامل لا يمكن حسابه أو التحكم فيه. وهذا النقص نفسه يظهر في اقتصاد الفترة ذاتها، بما فيه من تأكيد للتخطيط، والفائدة

(١) Konrad Burdach : *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 1918, P. 138 .

(٢) Carl Neumann : "Byzantinische Kultur und Renaissance - Kultur." *Hist. Zeitsch.*, 1903, vol. 91, P. 228, 231, 215.

(٣) Louis Courajod : *Leçons Professées à l'Ecole de Louvre*, 1910, II, P. 142.

العملية، وإمكان الحساب والتنبيؤ. فهذه المبادئ إذن من خلق نفس الروح التي تتجلى فى تنظيم العمل، وفى أساليب التجار، ونظام الائتمان وحساب الإيرادات والمصروفات فى مسك الدفاتر، وأساليب الحكم، والدبلوماسية والخطط الحربية^(١). وهكذا فإن تطور الفن بأسره يصبح جزءاً من عملية كاملة، هى عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. أما اللامعقول فلا يعود يمارس أى تأثير عميق. فالأشياء التى أصبح يعتقد الآن أنها "جميلة" هى التلاؤم المنطقي للأجزاء الفردية فى كل واحد، وانسجام العلاقات على نحو يمكن تحديده حسابياً، والإيقاع الذى يمكن حسابه فى أى تأليف معين، واستبعاد عناصر التنافر فى علاقة الأشكال بالمكان الذى تشغله وفى العلاقات المتبادلة بين مختلف أجزاء المكان ذاته. وكما أن المنظور الرئيسى هو مكان نتأمله من وجهة نظر رياضية، وكما أن الأبعاد الصحيحة ليست إلا التنظيم المنهجي للأشكال الفردية فى صورة ما، فكذلك أصبحت جميع معايير القيمة الفنية، بمضى الوقت، خاضعة لاختبار عقلي، واصطبغت جميع قوانين الفن بالصبغة العقلانية. ومن المصروف به أن هذه النزعة العقلانية لم تظل بأية حال مقتصرة على الفن الإيطالي، غير أنها اتخذت فى الشمال سمات أكثر سطحية من تلك التى اتخذتها فى إيطاليا، فأصبحت أوضح وأكثر سذاجة. ومن الأمثلة الدالة على هذا الفهم الجديد للفن خارج إيطاليا، لوحة "مادونا لندن London Madonna" للمصور روبرت كامبن Campin، التى نجد فى خلفيتها أن الطرف العلوى لحاجز النار يستخدم أيضاً فى تكوين حالة العذراء. فالفنان يستخدم مصادفة شكلية من أجل إيجاد تلاؤم بين عنصر لا معقول وغير حقيقى فى الصورة، وبين التجربة اليومية. وعلى الرغم من أن إيمانه بالحقيقة فوق الطبيعية للهالة قد لا يكون أقل رسوخاً من اعتقاده بالحقيقة الطبيعية لحاجز النار، فإن مجرد تفكيره فى أنه يستطيع زيادة جاذبية عمله بتحويل الظاهرة إلى هذا الاتجاه المطابق للطبيعة إنما هو علامة على عصر كان جديداً بالفعل، وإن لم يكن عصراً بلا مقدمات ممهدة له.

(١) Jakob Strieder : Studien zur Gesch. Der kapit. Organisationsformen, 1914, P. 57.

الفصل الثانى

الطلب على فن الطبقة الوسطى

وفن البلاط فى القرن الخامس عشر

يتألف جمهور الفن فى عصر النهضة من الطبقة الوسطى فى المدن ومن مجتمع البلاط فى القصور. وهناك نقاط التقاء كثيرة بين اتجاهات الذوق التى تمثلها هاتان الفئتان، وذلك على الرغم من اختلاف أصولهما. فمن الملاحظ من جهة أن عناصر فن البلاط فى الأسلوب القوطى كان لها تأثير لاحق فى فن الطبقة الوسطى، وأدى إحياء الأساليب الفروسية فى الحياة، وهى الأساليب التى لم تفقد أبدًا جاذبيتها بالنسبة إلى الطبقات الدنيا، إلى اتخاذ فن الطبقة الوسطى أشكالاً جديدة يحكمها ذوق البلاط، ومن جهة أخرى فقد وجد مجتمع البلاط بدوره أن من المحال أن يظل بمعزل عن النزعة الواقعية والعقلانية للطبقة الوسطى، فأسهم فى تكوين نظرة إلى العالم وإلى الفن يرجع أصلها إلى حياة المدن. وهكذا بلغ من امتزاج اتجاه الطبقة الوسطى من سكان المدن، والاتجاه الفروسى الرومانتى فى الفن، عند نهاية القرن الخامس عشر، إن فنًا يتسم تمامًا بطابع الطبقة الوسطى كالفن الفلورنسى اتخذ طابعًا يظهر فيه أسلوب البلاط بدرجات متفاوتة. غير أن هذه الظاهرة إنما تتماشى مع الاتجاه العام، وما هى إلا إشارة إلى الطريق الذى أدى من ديمقراطية المدن إلى حكم الأمراء المطلق.

ومنذ القرن الحادى عشر، كانت قد ظهرت جمهوريات بحرية صغيرة كالبندقية وأسافى وبيزا وجنوا، مستقلة عن الحكام الإقطاعيين للأقاليم المجاورة. وفى القرون التالية تكونت مجتمعات محلية حرة أخرى، من بينها ميلانو ولوكا Lucca وفلورنسه وفيرونا، ولكنها كانت لا تزال تؤلف دويلات تفقر جزئيًا إلى التمايز الاجتماعى، وتبنى على تساوى مواطنيها المشتغلين بالتجارة فى الحقوق. ومع ذلك فسرعان ما نشب النزاع بين هذه المجتمعات المحلية وكبار الملاك الأثرياء

فى المناطق المحيطة بها، وانتهى النزاع مؤقتًا بانتصار الطبقة الوسطى. وانتقلت الأرستقراطية الريفية إلى المدن، وحاولت أن تتكيف مع البناء الاقتصادى والاجتماعى لسكان المدن. ولكن بدا فى نفس الوقت تقريبًا نزاع آخر، كان الصراع فيه أشد قسوة وأطول أمدًا. ذلك هو الصراع الطبقي المزدوج بين الطبقة الوسطى الكبيرة والصغيرة من جهة، والطبقة العليا والطبقة الوسطى عامة من جهة أخرى. فعندئذ دب الشقاق بين سكان المدن، الذين ظلوا متحدين فى صراعهم ضد العدو المشترك، وهو طبقة النبلاء، بعد أن بدا لهم أن العدو قد اختفى، وانقسموا إلى شيع متفرقة، واشتبكوا فى صراع مرير إلى أبعد حد. وفى نهاية القرن الثانى عشر كانت الديمقراطيات البدائية قد تحولت إلى أوتوقراطيات عسكرية. ولما نعلم بالضبط ماذا كان سبب هذا التطور، ولا نستطيع أن نجزم إن كان ما جعل من الضرورى تعيين الحاكم المطلق (Podestà) بوصفه سلطة تعلو على الأطراف المتنازعة هو الخلافات بين طوائف الطبقة الأرستقراطية التى كانت تتقاتل بعنف فيما بينها، أو هو الصراع فى داخل الطبقة الوسطى، أو كلتا الظاهرتين معًا، وعلى أية حال فإن فترة الحرب بين الطوائف أو الأحزاب كانت تعقبها عاجلاً أو آجلاً، نظم حكم مطلق فى كل الأحوال. وكان الحكام الطغاة أنفسهم إما أفراداً فى الأسر المالكة المحلية، كآسرة أستى Este فى فيرارا، وإما حكاماً إمبراطوريين، مثل أسرة فسكونتى Visconti فى ميلانو، وإما قواداً لجهوش مرتزقة (Condottiere) مثل فرانيسكو سفورتسا F. Sforz خليفة أسرة فسكونتى، وإما محاسيب مثل أسرة ريارىو Riario فى فورلى Forli وأسرة فارنيزى Farnese فى بارما، وإما مواطنين بارزين كآسرة مديتشى Medici فى فلورنسه، وينتوفولى Bentovogli فى بولونا، وباليونى Baglioni فى بروجيا. ومنذ القرن الثالث عشر أصبح الحكم المطلق وراثيًا فى أماكن متعددة، أما فى أماكن أخرى، ولاسيما فلورنسه والبندقية، فإن الدستور الجمهورى القديم ظل باقياً، من الوجهة الشكلية على الأقل، ولكن الحرية السابقة أخذت تتضاءل فى كل مكان مع استخدام نظام الإمارات الاستبدادية Signoria، وأصبح المجتمع السياسى المحلى الحر شكلاً من أشكال الحكم عفا عليه الزمان^(١). ولما كان سكان

■ Julien Luchaire : Le Sociétés italiennes du XIIIe au Xve siècle, 1933, P. 92.

المدن قد نسوا عادة الخدمة العسكرية نظرًا إلى انهماكهم في الشؤون الاقتصادية، فإنهم تركوا شئون الحرب لمنظمى الخدمات العسكرية والجنود المحترفين، وللقادة المرتزقة وماجوريهم. وأصبح العسكريون المحترفين Signori قوادا مباشرين أو غير مباشرين للقوات الحربية في كل مكان^(١).

والواقع أن تطور الأحوال في فلورنسه إنما هو أنموذج لما حدث في جميع المدن الإيطالية التي لم يكن من الممكن، في ذلك الحين، إيجاد حل لها عن طريق تنصيب أسرة مالكة، ولم تكن فيها أصلًا حياة للبلاط. ولما نعى أن الاقتصاد الرأسمالي قد ظهر هنا قبل أن يظهر في كثر من المدن الأخرى، وإنما نعى أن المراحل المختلفة للتطور الرأسمالي كانت هنا أكثر تميزًا، وأن الدوافع الكامنة من وراء مظاهر الصراع الطبقي التي تصاحب هذا التطور أوضح ظهورًا هنا مما كانت في أية مدينة أخرى^(٢). فالعملية التي استطاعت بها الطبقة الوسطى الكبيرة أن تمسك بزمام الحكم في الدولة بتوسط الطوائف المهنية، والطريقة التي استغلت بها تلك السلطة في زيادة تفوقها الاقتصادي - هذه العملية يمكن تتبعها بمزيد من الدقة في فلورنسه عنها في غيرها من المجتمعات المحلية ذات البناء المائل. وقد استطاعت الطوائف الحرفية بعد موت فردريك الثاني، وتحت حماية "الجويلف Guelphs"، أن تستولي على السلطة في مجتمعاتها المحلية، وأن تقبض على زمام الحكم من الحاكم المطلق (Podestà) وتكونت "السلطة الشعبية الأولى primo popolo" وهي أول جماعة سياسية ثورية كانت غير شرعية عن وهي^(٣). وانتخبت لها زعيمًا (capitan). وكان هذا الزعيم، من الوجهة الرسمية أدنى مرتبة من الحاكم المطلق، ولكنه كان في الواقع أقوى شخصيات الدولة نفوذًا، إذ كان يسيطر على الملشيا

(١) Max Weber : Wirtschaft und Gesellschaft, 1922, p. 573.

(٢) Robert Dawidsohn : Forschungen zur Gesch. Von Florenz, IV, 1908, p. 268 .

(٣) يطلق اسم الجويلف (Guelphi) في مقابل "الجيبليني Ghibellini" على فريقين متناهين كان للصراع بينهما دور هام في تاريخ إيطاليا في العصور الوسطى وعصر النهضة. والاسمان يرجعان إلى أصل ألماني. ويدلان على أسر ألمانية متنازعة انتقلت إلى إيطاليا وأصبحت أسرًا حاكمة. وأصبح الاسمان يدلان - في عصر النهضة - على الصراع بين طبقتي التجار وملوك الأرض.
(المترجم)

(٤) Max Weber, op. cit., p. 562 .

بأكملها، وكانت له الكلمة الأخيرة فى جميع المشكلات المعقدة المتعلقة بالفرائب، بل كان أيضاً يمارس "حقاً من حقوق المحاكم فى حضور وفحص جميع القضايا التى توجه فيها تهمة اعتداء إلى أحد أفراد طبقة النبلاء"^(١). وعلى هذا النحو كسرت شوكة الأسر العسكرية، وطردت الأرستقراطية الإقطاعية من حكومة الجمهورية. وكان ذلك أول انتصار حاسم للطبقة الوسطى فى التاريخ الحديث، وهو حادث يذكّرنا بانتصار الديمقراطية اليونانية على حكومات الطغاة. وبعد حوالى عشر سنوات نجحت طبقة النبلاء فى استرداد الحكم، ولكن كل ما كانت البورجوازية تحتاج إليه عندئذ هو أن تسبح مع تيار الأحداث، إذ أن هذا التيار كان يحملها فوق الأمواج العاصفة مراراً وتكراراً. وفى نهاية الستينات كان قد بدأ أول تحالف بين الأرستقراطية المالية والأرستقراطية الوراثية، فمهد ذلك الطريق لحكم الطبقة العليا الثرية، التى ظلت لها السيطرة خلال التاريخ التالى لفلورنسه.

وفى حوالى عام ١٢٠٠ كانت الطبقة الوسطى الكبيرة قد استحوذت تماماً على السلطة، التى كانت تمارسها فى أهم بوساطة رؤساء الطوائف الحرفية. وكان هؤلاء الآخرون يسيطرون على الجهاز السياسى والإدارى بأسره، ولما كانوا - رسمياً على الأقل - ممثلين للطوائف الحرفية، فإن من الممكن أن توصف فلورنسة بأنها مدينة طوائف حرفية"^(٢). وفى خلال ذلك كانت المؤسسات الاقتصادية قد أصبحت "طوائف سياسية". وأصبحت كل الحقوق السياسية الإيجابية متركزة على عضوية المؤسسات المعترف بها قانوناً، بحيث أن من لا ينتمى إلى منظمة مهنية لم يكن مواطناً كاملاً الأهلية. وكان الأعيان يستبعدون من وظيفة رؤساء الطوائف الحرفية ما لم يقوموا بمهنة أو حرفة فى الدولة، أو يصبحوا على الأقل أعضاء رسميين فى طائفة حرفية. ولكن ليس معنى ذلك أن كل من كانوا مواطنين بالمعنى الكامل، كانوا متساوين فى الحقوق، ذلك لأن حكم الطوائف الحرفية يركز على دكتاتورية الطبقة الوسطى الرأسمالية المحددة فى الطوائف الحرفية السبع الكبرى. ولسنا ندرى كيف

(١) Ibid., p. 565.

(٢) Alfred Doren : Italienische Wirtschaftsgeschichte, I, 1934, p. 858 - Cf. R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, 1925, pp. 1 - 2.

ظهرت المراتب المختلفة بين الطوائف الحرفية، ذلك أنه عندما بدأت كتابة وثائق التاريخ الاقتصادية لفورنسه، كان التمايز والتفاوت قد أصبح أمرًا واقعًا^(١). ولم تنشأ الخلافات هنا، كما حدث في معظم المدن الألمانية، بين الطوائف الحرفية من جهة وطبقة الأعيان غير المنظمة في المدن من جهة أخرى، بل نشأت بين مختلف الجماعات في داخل الطوائف الحرفية ذاتها^(٢). ولقد كان لطبقة الأعيان في فلورنسة ميزة تتفوق بها على نظائرها في الشمال منذ البداية، هي إنها كانت لا تقل في دقة تنظيمها عن القطاعات الدنيا من سكان المدن. فقد تطورت طوائفها الحرفية، التي تجمعت فيها تجارة الجملة، والصناعة الضخمة، والشئون المصرفية حتى أصبحت اتحادات حقيقية لأصحاب الأعمال، تتجمع فيها مواردها سويًا. غير أن سيطرة هذه الطوائف أتاحت للبورجوازية العليا استخدام كل جهاز التنظيم في طوائف حرفية من أجل التحكم في الطبقات الدنيا، ومن أجل تخفيض الأجور قبل كل شيء.

ولقد كان القرن الرابع عشر حافلًا بمظاهر الصراع الطبقي بين الطبقة الوسطى، التي تسيطر على الطوائف الحرفية، وبين العمال الذين أرغموا على الخروج منها. وكانت طبقة الأجراء هي التي لحقها أكبر الضرر نتيجة لحظر أى نوع من التحالف يحمي مصالحها، والنظر إلى أية حركة للإضراب على أنها عمل ثوري. فهنا أصبح العامل من رعايا دولة طبقية، ووجد نفسه محرومًا كل الحرمان من كل الحقوق المدنية. وفي هذه الدولة كان رأس المال يحكم بطريقة أشد قسوة وأقل اكتراثًا بمعايير الضمير الأخلاقي مما حدث في أى وقت قبل ذلك أو بعد ذلك في تاريخ أوروبا الغربية^(٣). ومما زاد من صمود موقف طبقة الأجراء أنه لم يكن هناك شعور بوجود صراع طبقي محتدم، أو فهم لطبيعة الطبقة العاملة من حيث هي طبقة اجتماعية، بل كان الأجراء الذين لا يملكون شيئًا يوصفون بكلمة "الفقراء"، الذين هم معنا دائمًا في كل الأحوال. وبلغ الازدهار الاقتصادي، الذي كان من بين أسبابه قمع الطبقة العاملة على هذا النحو، قمته في السنوات ١٣٢٨ - ٢٨، ثم

(١) Alfred Doren : Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I, Die Florent. Wollentuchindustrie, 1901, p. 399.

(٢) Alfred Doren : op. cit., II, Das florent. Zunftwesen, 1908, p. 752.

(٣) Alfred Doren : Die florent. Wollentuchindustrie, II, 458.

أعقب ذلك إفلاس أسرتي باردي Bardi وبيروتسي Peruzzi - فأدى إلى أزمة مالية خطيرة، وإلى ركود عام. وفقدت الأليجاركية مكانتها على نحو بدا أنه لا يمحوس، وكان عليها أن تستسلم أولاً لطفيان "دوق أثينا"، وبعد ذلك لحكومة شعبية تتألف أساساً من البورجوازية الصغيرة - وهي أول حكومة من نوعها في فلورنسة. وانحاز الكتاب والشعراء مرة أخرى، كما فعلوا من قبل في أثينا، إلى صف الطبقة الحاكمة القديمة - ومن أمثلتهم بوكاشو Bocaccio وفيلاني Villani - وتحدثوا بأقصى لهجات الازدراء عن الحكام من الصناع وأصحاب الحوانيت. وكانت السنوات الأربعون التي أعقبت ذلك، والتي تمتد حتى سحق ثورة الصناع ciompi revolt ، هي الفترة الوحيدة التي كانت ديمقراطية بحق في تاريخ فلورنسة - أي إنها كانت فاصلاً قصيراً بين عصرين طويلين من حكم الأغنياء. وبطبيعة الحال فحتى في هذه الفترة ذاتها كانت إرادة الطبقة الوسطى هي وحدها التي اكتسبت سلطة - بينما اضطرت الجماهير العريضة من الطبقة العاملة إلى الاتجاه إلى الإضرابات وحركات التمرد. وكانت ثورة الصناع، التي حدثت عام ١٣٧٨، هي الحركة الثورية الوحيدة التي توافرت لدينا عنها معلومات أدق، من بين هذه الحركات جميعاً، كما أنها على أية حال أهمها جميعاً. فهنا تحققت لأول مرة الشروط الأساسية للديمقراطية الاقتصادية. وطردت عامة الشعب زعماء الطوائف الحرفية، وأنشأت ثلاث طوائف جديدة تمثل البورجوازية الصغيرة والطبقة العاملة، أقامت حكومة شعبية عملت أولاً وقبل كل شيء على إعادة توزيع أعباء الضرائب. وتم قمع التمرد، الذي هو في أساسه انتفاضة للطبقة العاملة "البروليتاريا"^(١). بعد شهرين فقط من بدايته، على يد العناصر المعتدلة المتحالفة مع البورجوازية الكبيرة، غير أنه حقق اشتراكاً إيجابياً للطبقات الدنيا من الشعب في الحكومة لمدة ثلاث سنوات أخرى. ولم يكن تاريخ هذه الفترة دليلاً على تعارض مصالح الطبقة العاملة مع مصالح البورجوازية فحسب، بل إنه كشف أيضاً عن الخطأ الجسيم الذي ترتكبه الطبقة العاملة إذا حاولت تحقيق التغيير الثوري في وسائل الإنتاج في إطار

(١) R. Davidsohn : Gesch. Von Florenz, IV, 2, p. 5.

تنظيم الطوائف الحرفية الذى كان قد أصبح بالفعل تنظيمًا باليًا^(١). وكان تجار الجملة ورجال الصناعة الكبيرة أسرع إدراكًا لميوب الطوائف الحرفية من حيث هي نظام يقف في وجه التقدم، وحاولوا التخلص منها. وبالفعل نجد فيما بعد أن المهام الثقافية البحتة التى أصبحت تكلف بها هذه الطوائف قد أخذ نطاقها يتسع بالتدريج، على حين أن نطاق مهامها السياسية ازداد ضيقًا، حتى وقعت آخر الأمور ضحية لنظام المنافسة الحرة.

وبعد القضاء على حكومة الشعب أصبح الموقف كما كان قبل ثورة الصناع: إذ عادت السلطة إلى الطبقة العليا (popolo grasso) مع فارق واحد هو أن سلطتها لم تعد في يد الطبقة بأسرها، وإنما أصبحت تمارسها قلة من الأسر الغنية، ولم يعد هناك خط حقيقى يهددها. فكلما كانت تتراكم خلال القرن التالى عوامل تؤدى إلى قيام حركة تمرد تهدد الطبقة العليا بأقل خطر، كانت تقمع فورًا دون أى عناء^(٢). وبعد فترات حكم قصيرة نسبيا لأسر البرتى Alberti وكابونى Capponi وأوتسانو Uzzano والبييتسى Albizzi، وأشباههم، استولت أسرة مديتشى Medici على مقاليد الحكم. ومنذ ذلك الحين أصبح الحكم أبعد عن الديمقراطية مما كان فى أى عهد مضى. فصحيح أن جزءا فقط من الطبقة الوسطى ذاتها هو الذى كانت له حقوق سياسية إيجابية فى الماضى، بقدر من العدالة، وتتبع فيه أساليب لا غبار عليها فى عمومها. أما فى ظل حكم أسرة مديتشى فإن هذه الديمقراطية المحدودة ذاتها قد تفوضت أركانها من الداخل، وفقدت كل هدف لها. فعندما كانت مصالح الطبقة الحاكمة تهدد، لم يعد أحد يفكر فى تعديل الدستور، بل كان يخرق ببساطة، وتزور صناديق الاقتراع، ويرشى الموظفون أو يهددون، ويدفع زعماء الطوائف الحرفية فى هذا الاتجاه أو ذاك كأنهم دمي تحركها الأصابع. ولم يكن ما يسمى "بالديمقراطية" فى هذه الحالة سوى دكتاتورية غير رسمية لأقطاب شركة عائلية يزعمون أنهم مجرد مواطنين، ويستترون وراء النظم اللاشخصية لجمهورية مزيفة. وفى عام ١٤٣٣ اضطر كوزيمو مديتشى، نتيجة لاضطهاد منافسيه، إلى الخروج من

(١) Cf. Georges Renard, op. cit., II, pp. 132 - 3.

(٢) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706 .

البلاد في المنفى - وهو حادث مشهور في تاريخ فلورنسه. ولكنه بعد عودته في العام التالي أصبح مرة أخرى يمارس سلطات مطلقة لا يحد منها شيء. فأوعز بأن ينتخب في منصب حامل الراية *Gonfaloniere* لمدة شهرين، بعد أن كان قد شغل هذا المنصب من قبل مرتين، أي أن مجموع المدة التي قضاها في هذا المنصب كانت ستة أشهر. أما في الفترات الأخرى فكان يحكم من وراء الستار، من طريق صناعته، ويسيطر على المدينة دون أي لقب أو شرف رسمي خاص، ودون سلطة، بأساليب غير مشروعة على الإطلاق. وترتب على ذلك أن الحكم الأوليجاركي قد أعقبه في فلورنسه، منذ القرن الخامس عشر، شكل مقنع من أشكال حكم الأمراء، تطور منه حكم الأمراء الحقيقي فيما بعد تطوراً طبيعياً تماماً^(١). ولم يكن تحالف أسرة مديتشي مع البورجوازية الصغيرة، في صراع هذه الأسر ضد منافسيها، مؤدياً إلى أي تغيير أساسي في مركز هذه الطبقة. فقد تكون الأشكال التي اتخذها حكم أسرة مديتشي في الظاهر أشكالاً أبوية *Patriarchal*، ولكن حكمها كان في أساسه أكثر تحزباً وتمسكاً من حكم الأوليجاركية بأسرها. وظلت الدولة تمثل المصالح الخاصة وحدها، ولم تكن "ديمقراطية" كوزيمو تنحصر إلا في أنه كان يدع الآخرين يحكمون نيابة عنه، ويستخدم مواهب شابة جديدة كلما أتيح له ذلك^(٢).

وعلى الرغم من أن الهدوء والاستقرار لم يكونا إلا مفروضين على أغلبية السكان، فقد بدأت في فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر فترة جديدة من الازدهار الاقتصادي لم تتخللها خلال حياة كوزيمو أية أزمة تستحق الذكر. صحيح أنه كانت هناك، من آن لآخر، حالات توقف في العمل، ولكن هذه كانت حالات ضئيلة الأهمية، قصيرة الأمد. وهكذا بلغت القدرة الاقتصادية لفلورنسه قمته. وكان يصل إلى البندقية من فلورنسه كل عام ستة عشر ألف ثوب من القماش، كما كان تجار التصدير الفلورنسيون يستخدمون مرفأً يميزا المهزومة لهذا الغرض، ومنذ عام ١٤٢١، أصبحوا يستخدمون ميناء ليفورنو، الذي حصلوا عليه مقابل ١٠٠,٠٠٠ فلورين. ومن المفهوم في هذه الحالة أن تكون فلورنسه منتشية بالنصر، وأن ترغب

(١) R. Davidsohn : *Gesch. Von Florenz*, iv, 2, pp. 6 - 7.

(٢) Ferdinand Schewill : *Hist. of Florence*, p. 362.

الطبقة الحاكمة، التي انتفعت من مختلف المكاسب، في إظهار قوتها وثروتها، كما فعلت الطبقة الوسطى في أثينا القديمة. وبالفعل نجد أن جيبرتي Ghiberti قد بدأ منذ عام ١٤٢٥ يعمل في البوابة الشرقية الرائعة لكنيسة التعميد، وفي نفس السنة التي تم فيها الحصول على ميناء ليفورنو، كلف برونللسكي Brunelleschi بتنفيذ مشروعة الخاص ببناء قبة فوق الكاتدرائية. وكانت الفكرة هي جعل فلورنسه أثينا أخرى. وأصبح تجار فلورنسه يتسمون بالوقاحة والغرور، وأرادوا أن يجعلوا أنفسهم مستقلين عن البلدان الأجنبية، وأن ينشئوا حكمًا مكتفيًا بذاته — أي أن يزدوا من الاستهلاك المحلي تبعًا لزيادة الإنتاج^(١).

ولقد كان البناء الأصلي للرأسمالية قد مر ببعض التغيرات الأساسية في إيطاليا خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر. فبدلاً من السعى البدائي وراء الربح، برزت فكرة المنفعة العملية، والحساب الدقيق، والتخطيط، وأصبحت النزعة الترشيدية، التي كانت منذ البداية سمة أساسية لاقتصاد الربح، سائدة بصورة مطلقة. وفقدت روح الابتكار والخاطرة عند الرواد الأوائل طابعها الرومانتيكي، المغامر، الشبيه بطابع القرصنة، وأصبح الغازي منظماً ومحاسباً، وتاجراً يحسب بدقة، ويدير أعماله بحرص شديد. ولم يكن العنصر الجديد في الحياة الاقتصادية لعصر النهضة هو مبدأ المنفعة في ذاته، أو مجرد الاستعداد للتخلي عن أساليب الإنتاج التقليدي بمجرد اكتشاف أسلوب أفضل وأصلح، وإنما كان الجديد هو الانساق في التضحية بالتقاليد القديمة من أجل العقلانية الرشيدة، والصرامة في استغلال جميع موارد الحياة الاقتصادية من أجل المنفعة العملية وتحويلها إلى بند في دفاتر الحسابات. وقد أتاح هذا الترشيد التام، لأول مرة، حل المشكلات التي نشأت عن زيادة السلع المتداولة. فقد كانت زيادة الإنتاج تقتضي استقلالاً أكبر للقوة العاملة المتوافرة، وتقسيمًا متزايدًا للعمل، واصطباغاً متزايداً لأساليب الإنتاج بالصيغة الآلية، وهذا لا يعني فقط إدخال الآلات، بل يعني أيضاً نزع الطابع الشخصي عن العمل البشري، وتقدير العامل على أساس الإنتاج الذي يحققه فحسب. والواقع أنه

(١) A. Doren : Die Florent, Wollentuchindustrie, p. 413 .

لا يوجد شيء يعبر عن الفلسفة الاقتصادية لهذا العصر الجديد تعبيراً أوضح من هذا الموقف المادى الذى يقدر الإنسان على أساس ما يحققه، ويقدر إنتاجه تبعاً لقيمه النقدية، مما يحول العامل إلى مجرد حلقة فى نظام معقد من الاستثمارات والأرباح المالية، ومن احتمال الكسب والخسارة، ومن الأصول والخصوم. غير أن أوضح مظهر لعقلانية العصر ونزعتة الترشيدية هو أن الاقتصاد الحضرى الذى كان من قبل مرتبطاً فى أساسه بالصانع الحرفى، أصبح الآن مصطبغاً بصبغة تجارية لها درجات متفاوتة من الأحكام. ولم تكن هذه الصبغة التجارية تتمثل فقط فى التفاضل التدريجى لأهمية العنصر الهدوى فى نشاط الإنسان المشتغل بالأعمال الاقتصادية، وتزايد أهمية عنصر الحساب والمضاربة^(١)، وإنما كانت تتمثل أيضاً فى الاعتراف بالمبدأ القائل أنه ليس على الإنسان المشتغل بالاقتصاد أن يخلق سلعة جديدة لكى يخلق شيئاً جديدة. وكانت الصفة البارزة للفلسفة الاقتصادية هى ما تكشف عنه من فهم للطابع المتغير المتقلب لسعر السوق. وتوقفه على ظروف اللحظة المؤقتة، وإدراكها إن قيمة السلعة ليست ثابتة، بل هى متقلبة دائماً، وأن مستوياتها لا تتوقف على نية التاجر الطيبة أو السيئة، وإنما على ظروف اقتصادية موضوعية. أما فى العصور الوسطى فكانت القيمة تعد صفة جوهرية كامنة فى السلعة، لتحدد مرة واحدة بصفة نهائية، ويدل على ذلك استخدام مفهوم "السعر المضبوط"، والتحرز من استخدام الفوائد المالية. ولم تكتشف المعايير الحقيقية للقيمة، ونسبيتها، وطابعها المحايد أخلاقياً، إلا بعد اصطباغ النشاط الاقتصادى بالصبغة التجارية.

ولقد كان قوام الروح الرأسمالية فى عصر النهضة هو دافع الربح، وما يسمى "بفضائل الطبقة الوسطى"، وهى حب الاقتناء والنشاط والبذخ والاحترام^(٢). ولكن حتى هذه الأخلاقية الجديدة ذاتها لم تكن سوى تعبير آخر عن تلك العملية الشاملة، عملية الاصطباغ بالصبغة العقلانية. فمن الصفات المميزة للبورجوازي أنه حتى عندما يبدو مهتماً بمكانته وهيبته وحدها، يملك وفقاً لمبادئ المنفعة العقلانية

(١) Werner Sombart : Der moderne Kapitalismus. I. 1902, pp. 174 ff. – George von Below : "Die Entstehung des mod. Kapitalismus," Hist. Zeitschr., 1903, vol. 91, pp. 453 – 4.

(٢) Werner Sombart : Der Bourgeois, 1913.

أو الترشيدية، وأنه يعنى بصفة الاحترام، النزاهة فى العمل والسمعة الطيبة، بحيث أن الإخلاص والأمانة تعنى فى لغته الوفاء بالديون. على أن مبادئ السلوك العقلانى قد حلت محلها المثل العليا للملاك الكبار فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر. فعندئذ فقط اتخذت حياة البورجوازية سمات حياة السادة النبلاء. وقد مر هذا التطور بثلاث مراحل. ففي "العصر البطولى للرأسمالية" كان رجل الأعمال يتخذ قبل كل شيء مظهر الغازى الذى لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً، ومظهر المغامر الجرىء المعتمد على نفسه، والذى لم تعد به حاجة إلى الأمان النسبى الذى يتسم به اقتصاد العصور الوسطى. وكانت الطبقة الوسطى لا تزال تقاتل وفى يدها أسلحة حقيقية ضد الأرستقراطية المعادية، والمجتمعات الحضرية المنافسة لها، والموانى البحرية التى لا ترحب بها. وعندما توقفت هذه المنازعات جزئياً، ونظم تداول السلع بطريقة أكثر أمناً، أتاح وت اقتضت تطويراً أكثر تنظيمياً وتكثيفاً للإنتاج، أخذت السمات الرومانتيكية تختفى تدريجياً من شخصية البورجوازي، وبدأ يخضع حياته كلها لخطة منطقية منهجية، ولكنه بمجرد أن يشعر بالأمان من الوجهة الاقتصادية يبدأ فى تخفيف النظام الصارم لأخلاقية الطبقة الوسطى التى كانت تسود حياته، ويزداد خضوعاً لإغراء حياة الفراغ والمتعة. وهكذا يبدأ فى المهل إلى اتباع أسلوب لا عقلى فى الحياة، فى نفس الوقت الذى يبدأ فيه الأمراء، بعد أن أصبحت عقليتهم أقرب إلى الاهتمام بالمسائل المالية، فى تهيئة أنفسهم للتكيف مع مبادئ الحياة الاقتصادية للتاجر النخبه، الموثوق فيه، الوفى بالتزاماته^(١). وهكذا تلاقت دائرتا البلاط ومجتمع الطبقة الوسطى فى منتصف الطريق. وأصبح الأمراء أكثر تقدسية بالتدريج، وأثبتوا أنهم لا يقلون تقدماً فى جهودهم الثقافية عن الطبقة الوسطى التى تزداد ميلاً إلى الاتجاه المحافظ، وتفضل فناً يعود إلى المثل العليا لمهود البلاط والفروسية، والروحانية القوطية فى العصور الوسطى - أو ربما كان الأصح أن نقول إن هذه المثل العليا، التى لم تختف أبداً اختفاء تاماً من فن العصور الوسطى، قد أصبح لها مكان الصدارة مرة أخرى.

(١) Cf. Jakob Burckhardt : Die Kultur der Renaissance, 1908, 10th. Edit., pp. 26, 51.

ويعد "جوتو Giotto" أول فنان كبير يمثل نزعة مطابقة الطبيعة في إيطاليا. ولقد كان الكتاب القدماء: فيلاتي Villani وبوكاشيو، بل وفيزاري Vesari أيضًا، على حق حين أكدوا الانطباع الذي لا يمحى، والذي تركه في نفوس معاصريه إخلاصه للطبيعة، وكان هناك مبرر واضح للتقابل الذي وضعه بين أسلوبه وبين الفن البيزنطي الجامد الزائف، الذي كان لا يزال واسع الانتشار عندما ظهر جوتو على المسرح. ولقد اعتدنا نحن أن نقارن بين وضوح أسلوبه وبساطته، ومنطقه ودقته، وبين النوع اللاحق، الأكثر سطحية، من نزعة مطابقة الطبيعة، وهي مقارنة تؤدي بنا إلى إغفال التقدم الهائل الذي أحدثه فنه في ميدان التمثيل المباشر للأشياء، وإلى أى مدى تمكن من أن يوضح ويحكى بالتصوير ما كان يستحيل تصويره حتى ذلك الحين. وهكذا أصبح فى نظرنا يمثل المبادئ الكبرى للقالب الكلاسيكى، المبنية على قواعد صارمة مرتفعة، على حين أنه كان فى الواقع قطباً من أقطاب فن الطبقة الوسطى يتصف بالمزيد من البساطة والاعتزان والطابع المباشر، وهو فن انبثق طابعه الكلاسيكى من تنظيم التجربة وتركيبها، ومن صيغ التجربة بصيغة عقلانية مبسطة، لا من مثالية مجردة عن الواقع. وهكذا صور بأنه فنان يستلهم النزعة الشكلية الكلاسيكية، على حين أنه هو ذاته لم يكن يريد إلا أن يكون راوية قصص أمين، يعبر عنه نفسه بدقة وإحكام، وينبغي أن تفهم نزعته الشكلية الدقيقة على أنها بحث عن التأثير الدرامى، وليست انمزالاً وترفعاً مضاداً لنزعة مطابقة الطبيعة. فمفهوم الفن عنده تتغلغل جذوره فى عالم الطبقة الوسطى الذى كان لا يزال بعيداً نسبياً عن الغرور والانعاء، على الرغم من أنه كان عالمًا يركز بالفعل على أسس رأسمالية متينة. وكان نشاطه ينتمى إلى فترة الرخاء الاقتصادى الواقعة بين تكوين الطوائف السياسية وإفلاس أسرتى باردى Bardi وبيروتسى Peruzzi، أى فى تلك الفترة العظيمة الأولى من فترات ثقافة الطبقة الوسطى، التى شيدت فيها أروع مباني العصر الوسيط فى فلورنسه، وهى كروتشه "سانتا ماريا نوفلا S. Maria Novella" و "سانتا كروتشه S. Croce"، و"البالاتسو فيكيو (القصر القديم) Palazzo Vecchio والكاتدرائية مع برج الأجراس (الكامبانيلي Campanile). وكان فن جوتو صارماً وموضوعياً، شأنه شأن

طبيعة أولئك الذين كلفوه بأعماله، وهم أناس كانوا يريهون أن تزدهر أعمالهم، وأن يمارسوا السلطة، ولكنهم كانوا يعلقون قدرًا من الأهمية على المظاهر الخارجية والإنفاق السخي. ومن بعده ازداد أسلوب الفن الفلورنسي اقترابًا من الطبيعة، بالمعنى الذى نفهم به هذا اللفظ حديثًا — أى أنه ازداد علمية — ولكن عصر النهضة لم يعرف فنانيًا بهذا مجهودًا أشد إخلاصًا مما بذله هو لكى يكون فى وصفه للواقع بسيطًا، مباشرًا، صادقًا، بقدر الإمكان.

ولقد سيطر هذا الأسلوب المطابق للطبيعة عند جوتو على القرن الرابع عشر بأسره. صحيح أنه كانت لا تزال تظهر هنا وهناك آثار من الأساليب القديمة، ومن المعجز عن التخلص من الأشكال النمطية للتراث السابق على جوتو، كما كانت تظهر اتجاهات معوقة، بل رجعية، تتمسك بالأسلوب الكهنوتي للمصور الوسطى المتقدمة، ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة أصبحت هى المسيطرة. وقد طرأ أول تحول هام على الأسلوب التقدمى عند جوتو فى سينا^(١)، ومنها توغل ذلك الأسلوب فى الشمال والغرب، وذلك أساسًا بتوسط سيموني مارتيلى Simone Martini، وأعمال "الفرسك" التى قام بها فى القصر البابوى فى أفينون^(٢). وظلت سينا سباقة فى هذا التطور وقتًا ما، على حين كان على فلورنسه أن تكتفى بمركز متأخر. وفى عام ١٣٣٧ توفى جوتو، وبدأت الأزمة المالية الناجمة عن المعجز عن سداد القروض فى عام ١٣٣٩، وامتدت الفترة المجدية للحكم الاستبدادى لدوق أثينا. خلال عامى ١٣٤٢ و ١٤٤٣، وفى عام ١٣٤٦ حدث تمرد خطير، أما عام ١٣٤٨ فكان عام الوباء الأهم، الذى كانت وظائفه على فلورنسه أشد منها فى أى مكان آخر، وحفلت السنوات الواقعة بين الوباء وبين ثورة الصناع بمظاهر عدم الاستقرار والتمرد والاضطراب، فكانت فترة عقيمة بالنسبة إلى الفنون التشكيلية. أما فى سينا، حيث كان تأثير الطبقة المتوسطة الدنيا أقوى، وحيث كانت التقاليد الاجتماعية والدينية

(١) مدينة إيطالية كانت بها مدرسة فنية ظلت آخر مقلد للاتجاهات الفنية السائدة فى العصور الوسطى، وتمسكت بالتراث. ولكنها فى القرن الرابع عشر تخلعت من التقاليد السائدة، وأصبحت تنافس فلورنسه فى التجديد.

(المترجم)

(٢) Man Dvorak : "Die Illuminatoren des Johann Neumarkt," Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhochsten Kaiserhauses, 1901, XXII, pp. 115 ff.

أعمق جذوراً، فإن مسار التطور العقلي كان أقل تأثراً بالآزمات والكوارث، وتمكن الشعور الدينى من أن يتخذ أشكالاً أكثر عصرية وأعظم قابلية للتطور، لا لشيء إلا لأنه كان لا يزال شعوراً حياً بقوة. وحدث أهم تقدم بالقياس إلى جوتو على يد فنان سينا "أمبروجو لورنتسى Ambrogio Lorenzetti"، الذى ابتدع المناظر الطبيعية المطابقة للواقع، "وبانوراما" المدن المبنية على الإيهام. وعلى عكس طريقة جوتو فى معالجة المكان، التى هى طريقة موحدة ومتصلة، وإن كان العمق فيها لا يمتد أبداً أبعد من مرحلة تصوير المناظر، فإن لورنتسى كان يخلق فى الصورة التى رسمها لسينا منظرًا يفوق كل الجهود السابقة من هذا النوع، ليس فقط من حيث اتساع مكانه، بل أيضاً من حيث الارتباط الطبيعى للأجزاء فى كل مكان. والواقع أن صورة سينا تنبض بالحياة إلى حد يظل معه المرء يدرك أى أجزاء المدينة استخدمه المصور موضوعاً رئيسياً له، ويتخيل نفسه سائراً فى منطفاتها التى تتقارب وتتباعد فى دورانها حول قصور النبلاء ومساكن الطبقة الوسطى، والورش وبيوت التجار، وفى ارتفاعها فوق القلال.

أما فى فلورنسه فإن الموقف تطور أولاً بصورة أبطأ، بل أقل تجانساً منه فى سينا^(١). صحيح أنه ظل يلتزم أساساً اتجاه نزعة مطابقة الطبيعة، ولكنه لم يلتزم على الدوام اتجاه تصوير الوسط أو البيئة، على النحو الذى نجده لدى لورنتسى. فالفنانون من أمثال تاديو Taddeo وجادى Gaddi وهرناردو دادى Bernardo Daddi وسبينيللو أريتينو Spinello Aretino، هم مجرد رواة قصص مثل لورنتسى ذاته، وقد أدى بهم الاتجاه التجريبي فى فنهم إلى السير فى اتجاه تراث جوتو والسعى قبل كل شيء، إلى تحقيق الإيهام بالعمق المكانى. غير أن هناك اتجاهًا آخر هاماً فى فلورنسه إلى جانب الاتجاه السابق - أهنى اتجاه أندريا أوركانيا Andrea Orcagna ونارو دى تشيوني Nardo di Cione وتلاميذهما، وهو اتجاه لا يسير فى طريق النزعة التلقائية الصادقة فى فن لورنتسى، وإنما يتبع الأسلوب الكهنوتى الوقور للمصور الوسطى، بما فيه من تماثلية صارمة، ومن مبادئ

(١) لارن فيما يتعلق بالجزء التالى :

Georg Gombosi : Spinello Aretino, 1926, pp. 7 - 11.

التعاقب والتراكم. ومع ذلك فقد اعترض البعض - عن حق - على الرأى القائل أن هذا كله لا يعدو أن يكون مظهرًا لرد فعل مضاد لنزعة مطابقة الطبيعة^(١)، ونبه هذا البعض إلى أن نزعة مطابقة الطبيعة في التصوير لا تقتصر على الإيهام بالعمق المكانى وتفكيك القوالب المرتبطة هندسيًا، بل إن تلك "القيم اللسية" التى أشاد بها برنسون Berenson فى صدد أوركانيا Orcagna بالذات، هى بنفس المقدار نتاج لنزعة مطابقة الطبيعة^(٢). فأوركانيا، بما يعطيه لأشكاله من حكم تشكلى وثقل شبه نحتى (Statuesque)، يمثل من الوجهة التاريخية اتجاهًا لا يقل فى طابعه التقديس عن اتجاه لورنتسى أو "تاديوجادى" بما يقتل فى فنهما من تعميق وامتداد للمكان الذى يشغله التصوير. ولعل أوضح الدلائل على تهاوت الرأى القائل أننا هنا إزاء اتجاه كان يعتمد أن يكون عتيقًا (آرخيا)، نتيجة لتأثير الرهبان الدومينيكان، هو أعمال "الفرسك" فى الكنيسة الأسبانية لدير "سانتا ماريا نوفلا" التى كانت من أكثر الأعمال الفنية فى ذلك العصر تقدمية، على الرغم من إنها كانت مخصصة لتمجيد جماعة الدومينيكان.

وفى القرن الخامس عشر تخلت سبينا عن مكان الصدارة فى تاريخ الفن، على حين أن فلورنسه، التى كانت قد بلغت ذروة القوة الاقتصادية، عادت إلى الصف الأول مرة أخرى. وقد لا يكون فى المركز الذى أصبحت تحتله تفسير كاف لوجود فنانها العظام، وللطابع المميز لهؤلاء الفنانين، ولكن فيه تفسيرًا لذلك الطالب المستمر على الأعمال الفنية، ولذلك الجو المشحون بالمنافسة، الذى انبثق منه فنانون فلورنسه. وهكذا أصبحت فلورنسه الآن، بالإضافة إلى البندقية (التى كان لها مع ذلك تطورها الخاص، وإن لم يكن مع ذلك تطورًا نموذجيًا)، هى المكان الوحيد فى إيطاليا الذى يحدث داخله أى نشاط تقدمى هام فى عالم الفن، مستقل عن أسلوب الجلاط المميز للصور الوسطى المتأخرة، والسائد فى أوروبا الغربية. فمن الملاحظ أولًا أن فلورنسه، التى كانت تسودها الطبقة المتوسطة، كان فهمها محدودًا

(١) Ibid., pp. 12 - 14.

(٢) Bernard Berenson : The Italian painters of the Renaissance, 1930, p. 76 - C.F. Roberto Salvini : "Zür florent. Malerei des Trecento" "Kritische Berichte zur Kunstgeschichte. Literatur." VI, 1937.

لفن الفروسية المستورد من فرنسا، والذي انتشر في بلاط أمراء شمال إيطاليا. ذلك لأن هذه المنطقة الأخيرة كانت أقرب جغرافياً إلى الغرب، وكان لها اتصال مباشر إلى حد ما بالمناطق الناطقة بالفرنسية. وأنا لنجد منذ النصف الثاني للقرن الثالث عشر أن روايات الفروسية الفرنسية كانت متداولة فيها، ولم يقتصر الأمر على ترجمتها ومحاكاتها باللغات المحلية، كما حدث في سائر البلدان الأوروبية، بل لقد طورت أيضاً بلغتها الأصلية. فكانت أشعار الملاحم تنظم بالفرنسية، مثلما كانت الأشعار الغنائية تكتب بلغة التروبادور^(١). صحيح أن المدن التجارية الكبرى في وسط إيطاليا لم تكن منعزلة عن الشمال والغرب، وأن تجارها، الذين كانت لهم علاقات تجارية بفرنسا وإقليم الفلاندر، حملوا على نقل عناصر حضارة الفروسية إلى تسكانيا، ولكن لم يكن أحد في هذه المنطقة يهتم بظهور ملحمة للفروسية باللغة المحلية، أو بصورة رسمت بالأسلوب الرومانتيكي الفخم الذي يتميز به فن البلاط والفروسية. أما في قصور الأمراء في وادي نهو البو، أي في ميلانو وفيرونا وبادوا ورافينا، وفي كثير من المدن الأصغر من هذه، حيث كانت الأسر المالكة والحكام الطغاة يحاكون في قصورهم النمط الفرنسي بدقة، فإن روايات الفروسية الفرنسية لم تكن تقرأ بشغف بالغ فحسب، ولم تكن تنسخ وتحاكى فحسب، بل كانت أيضاً تزيد بالصور بنفس أسلوب الروايات الأصلية^(٢). ولم يكن نشاط هذه القصور في ميدان التصوير يقتصر على إنتاج مخطوطات مصورة، وإنما امتد إلى الزخارف الحائطية التي كان قوامها تصويراً لأفكار مستمدة من روايات الفروسية وموضوعات من حياة البلاط، ومن المعارك والمسابقات، ومناظر الصيد ومواكب الفرسان، ومناظر اللعب والرقص، وحكايات من الأساطير والإنجيل والتاريخ، وتصوير أبطال المصور القديمة والمصر الحاضر، وحكايات خيالية عن الفضائل الرئيسية، وعن الفنون الحرة، وقبل ذلك كله، قصص عن الحب بكل صوره وأنواعه الممكنة. وتلتزم هذه الصور عادة أسلوب النسيجيات المرسمة (tapestry)، وهو نوع الفن الذي قد يكون أصلها بأسره راجعاً إليه. فهي تحاول، شأنها شأن نماذجها، أن تبعث انطباعاً باهراً، بهيجاً، وذلك

(١) Adolfo Gaspary : Storia della letteratura ital., I, 1887. p. 97.

(٢) Werner Weisbach : Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance, 1901, p. 13.

أساساً عن طريق الأنهاء البراقة والسلوك الشعائري الوقور للمجتمع الذي يصور. وتمثل الأشكال البشرية في أوضاع تقليدية، ولكن تراعى فيها الدقة نسبياً، وترسم بشيء من السلاسة والبساطة، وهو أمر يغدو مفهوماً إذا أدركنا أن هذا التصوير ترجع جذوره في الواقع إلى نفس النزعة القوطية إلى مطابقة الطبيعة، التي استمد منها فن الطبقة المتوسطة في العصور الوسطى المتأخرة بدوره. وما على المرء إلا أن يتذكر بيزانيلو Pisanello لكي يقدر مدى ما تدين به نزعة مطابقة في عصر النهضة لهذه التصاوير الحائضية بخلفياتها التي هي أشبه بالخضرة، ونباتاتها وحيواناتها التي تراعى صفاتها الحبة وترسم بدقة كاملة. وأغلب الظن أن أقدم الآثار الباقية لهذا التصوير الزخرفي في إيطاليا لا ترجع إلى عهد أقدم من بداية القرن الخامس عشر، ما كانت لتختلف عنها اختلافاً أساسياً. والباقي منها موجود في بيدمونت ولومباردي، وأهم الأمثلة هي تلك التي توجد في قلعة لامانتا La Manta في سالوتسو Saluzzo وفي بالاتسو بورميو Palazzo Borromeo في ميلانو. ولكننا نعرف من الشواهد المعاصرة لهذه الأعمال أن كثيراً من مقار الأمراء في شمال إيطاليا كانت تملك بدورها زخارف حائضية غنية زاخرة، ولاسيما قلعة كانجراندي Cangrandé في فيرونا وقلعة كارارا Carrara في بادوا^(١).

وعلى عكس فن القصور، كان الطابع المتميز لفن المدن الجمهورية خلال القرن الرابع عشر كنسياً في أساسه. ولم تتغير روح هذا الفن وأسلوبه إلا في القرن الخامس عشر، فعندئذ فقط اتخذ طابعاً دينوياً يتفق مع المطالب الخاصة الجديدة للفن، والنزعة العقلانية الشاملة للمصر. ومع ذلك لم يقتصر الأمر على ظهور أنواع فنية دينوية، كالتصوير الروائي (narrative painting) والصور الشخصية، بل أن الصور الدينية على وجه التخصيص أصبحت ملهنة بالموضوعات الدينية. وعلى الرغم من ذلك فإن الطبقة الوسطى ظل يحتفظ بنقاط التقاء مع الكنيسة والدين تزيد عما كان يحتفظ به فن القصور، وظلت الطبقة الوسطى - في هذا المدد على الأقل

(١) Julius V. Schlosser : "Ein veronisches Bilderbuch und die hofische Kunst des XIV. Jahrhunderts" Jahrb. d. Kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1895, vol. XVI, pp. 173 ff.

— أكثر محافظة من مجتمع البلاط في قصور الأمراء. ولكن منذ أواسط ذلك القرن أخذت خصائص فروسية البلاط تظهر أيضًا في فن الطبقة الوسطى من سكان المدن، ولاسيما فلورنسه. وأخذت روايات الفروسية، التي عمل شعراء المسترمل على نشرها في الخارج، تتغلغل في المستويات الدنيا من المجتمع، بل إنها وصلت في صورتها الشعبية إلى المدن التسكانية، غير أنها حين فعلت ذلك فقدت طابعها المثالي الأصلي، وأصبحت مجرد قراءة خفيفة^(١). وكان هذا الأدب، قبل غيره، هو الذي أشار اهتمام المصورين المحليين بالموضوعات الرومانتيكية، وإن كان من الواجب أيضًا أن نأخذ في اعتبارنا التأثير المباشر لفنانين مثل جنتيلي دي فابريانو Gentile de Fabriano ، ودومنيكو فنتيسيانو Domenico Veneziano الذين نشروا في فلورنسه الذوق الفني للبلاط، الشائع في موطنهم الأصلي، وهو شمال إيطاليا. وأخيرًا، فإن الصفوة من الطبقة الوسطى، التي أصبح أفرادها أثرياء وأقوياء، قد بدأت تقتبس أساليب مجتمع البلاط، وترى في موضوعات الفروسية الرومانتيكية شيئًا خليقًا بأن يقتدى به، لا مجرد شيء غريب خارج عن المألوف.

على أن الدلائل على حدوث هذا التحول الجديد نحو أسلوب البلاط في الفن كانت، عند بداية القرن الخامس عشر، قليلة نسبيًا. ذلك لأن كبار فناني الجيل الأول من ذلك القرن، وخاصة مازاتشو Masaccio ودوناتللو Donatello، كانوا أقرب إلى فن جوتو الصارم، بما فيه من تركيز للقالب الكاني ورسم شبه نحتي لهيئات الأشخاص، منهم إلى أسلوب القصور المتأنق وإلى الأنواع الرشيدة اللاهية من التصوير في القرن الرابع عشر. وبعد صدمات الأزمة المالية الكبرى، والوباء، وثورة الصناع، كان على هذا الجيل أن يبدأ مرة أخرى من البداية تقريبًا. وأخذت الطبقة الوسطى تبدى، في عاداتها السلوكية كما في نوقها، بساطة وريانة وتقشفًا تزيد على ما كانت تبديه من قبل. وأصبح يسود فلورنسه مرة أخرى موقف موضوعي واقعة غير رومانتيكي من الحياة، مع نزعة جديدة مطابقة للطبيعة تتسم بالقوة والنضارة، وهي نزعة لم يكن في استطاعة الفهم السائد في فن البلاط الأرستقراطي

(١) A. Gaspari, op. cit., I, pp. 108 – 9.

أن يتخلص منها إلا بالتدرج، وبقدر ما عاد مركز الطبقة الوسطى إلى التوطد. فالفن عند مازاتشو ودوناتللو الشاب كان فناً لمجتمع لا يزال يناضل في سبيل حياته، وإن كان تفاؤلياً وواثقاً تماماً من النصر، وهو فن عصر بطولي جديد في تطور الرأسمالية، أي عصر غزو وفتوحات جديدة. كذلك فإن الشعور بالقوة، الذي كان ينطوي على الثقة، وإن لم يكن ينطوي دائماً على الأمان التام، والذي تعبر عنه القرارات السياسية في هذه السنوات، يتجلى أيضاً في الواقعية الرائعة لهذا الفن. فقد اختفت الانفعالية الواهية، والتلاعب اللاهني بالأشكال، والأسلوب الخطي الزخرفي، الذي كان يميز التصوير في القرن الرابع عشر. وأصبحت أشكال الشخصيات مرة أخرى أكثر مادية، وأضخم كتلة، وأكثر راحة واستقراراً، فهي تقف على أرجلها بمزيد من الثبات، وتحرك في المكان حركة أكثر حرية وأقرب إلى الطبيعة. وهي تعبر عن القوة والنشاط الوقار والريانة، وهي أقرب إلى التكتل منها إلى النعومة المفرطة، وإلى الخشونة منها إلى الرشاقة. ويغلب على هذا الفن إحساس مضاد في أساسه للنزعة القوطية - أصنى إحساساً غير متافيزيقي وغير رمزي وغير رومانتيكي وغير شعائري. وهذا، على الأقل، هو الاتجاه السائد في هذا الفن الجديد، إن لم يكن أيضاً هو الاتجاه الوحيد. والواقع أن الثقافة الفنية للقرن الخامس عشر كانت قد أصبحت من التعقيد، وشاركت فيها مستويات وراثية وتعليمية في المجتمع كانت من الكثرة، بحيث يستحيل أن نكون من طبيعتها صورة تامة التجانس، تسرى على جميع صور هذا الفن. فإلى جانب أسلوب مازاتشو ودوناتللو "الشبه بأسلوب عصر النهضة"، والذي كان شبه نحتي (statuesque) بصورة كلاسيكية، يظل التراث القوطي الروحاني والتزييني (ornamental) حياً بقوة، ليس فقط في فرا أنجليكو Fra Angelico ولورنتسو موناسكو Lorenzo Monaco، بل أيضاً في أعمال فنانين تقديميين مثل أندريا دل كاستانيو Andrea del Castagno وباولو أوتشللو Paolo Uccello. ذلك لأن من المستحيل، في مجتمع بلغ من التمايز الاقتصادي ومن التعمد الثقافي ما بلغه عصر النهضة، أن يخفى اتجاه أسلوبى ما بين عشية وضحاها، حتى لو كانت الطبقة التي كانت نواتج هذا الاتجاه الأسلوبى موجهة إليها أصلاً قد فقدت قوتها السياسية والاقتصادية، وحلت محلها طبقة أخرى

جعلت من نفسها حامية للثقافة، أو غيرت موقفها العقلي الخاص. ومن الجائز أن أسلوب العصور الوسطى الروحاني كان يبدو بالفعل باليًا، وفقد جاذبيته في نظر غالبية الطبقة الوسطى، ولكنه كان لا يزال أكثر الأساليب ملائمة للمشاعر الدينية لدى أقلية عظيمة الأهمية. وأنا لنجد في كل ثقافة بلغت من النمو حظًا رفيعًا أن طبقات مختلفة من المجتمع، وفنانين مختلفين يعتمدون على هذه الطبقات، وأجيالًا مختلفة من مستهلكي الفن ومنتجيه، الشبان منهم والمسنين، والرواد والمتخلفين — كل هؤلاء يعيشون في مثل هذه الثقافة جنبًا إلى جنب، أما في ثقافة قديمة نسبيًا كمصر النهضة، فإن الاتجاهات المنفصلة لم تعد تجد أية جماعة ثقافية معينة تعبر عنها تعبيرًا مطلقًا دون أن تتأثر بالأخرى. ولا يمكن تفسير التعارض بين الأهداف المختلفة على أساس مجرد الاحتكاك بين الأجيال المختلفة، أو تزامن مختلف الأعمار^(١)، فكثيرًا ما تنشأ الخلافات داخل جيل واحد: إذ أن دونالدلو وفرا أنجلو ومازاتشو ودومينكو فينتسيانو قد ولدوا جميعًا في غضون سنوات قليلة، ومع ذلك فإن بيهرو دلا فرانتيشكا يفصله نصف جيل عن مازاتشو الذي كان أقرب الجميع إليه. بل أن التعارض قد يتمثل في ذهن الفنان الواحد ذاته. ففي حالة فنان مثل فرا أنجلو تمزج عناصر كنسية وديوية، وعناصر من العصر القوطي ومن عصر النهضة، بدرجة من الوثوق لا تقل عن درجة امتزاج العقلانية والرومانتيكية، وعناصر الطبقة الوسطى وعناصر البلاط، في فن كاستانيو وأوتشيلو، وبهزليلينو، وجوتسولي Gozzoli. وهكذا فإن الحدود الفاصلة بين المتخلفين من العصر القوطي وبين الممهدين لرومانتيكية الطبقة الوسطى، التي هي متصلة بالأسلوب القوطي في نواح كثيرة، هي حدود تفتقر تمامًا إلى أي تحديد قاطع.

ولقد عملت نزعة مطابقة الطبيعة، التي كانت هي الاتجاه الفني الأساسي لذلك القرن كله، على تغيير اتجاهها، حسب التطورات الاجتماعية. فنزعة مطابقة الطبيعة عند مازاتشو، التي تتسم بالأسلوب الشاهق monumental والبساطة المضادة للأسلوب القوطي، والاهتمام بإيضاح العلاقات والنسب المكانية، والثراء الذي تتصف به سمات الحياة اليومية في فن جوتسولي، والحساسية والنفسانية عند

(١) Wilhelm Pinder : Das Problem der Generation, 1926, p. 11 & Passim .

بوتيتشلى Botticelli هذه الاتجاهات الثلاثة تمثل ثلاث مراحل مختلفة فى التطور التاريخى للطبقة الوسطى، وهى تملو على حياة التقشف لكى تصبح أرستقراطية مالية حقيقية. ولو نظرنا إلى موضوع مستمد من الملاحظة المباشرة للحياة، "كالرجل المتجمد" فى لوحة مازاتشو "تعميد القديس بطرس" فى كنيسة براناتشى Branacci لوجدنا أن هذا الموضوع كان لا يزال شيئاً نادراً عند بداية القرن الخامس عشر، ولكنه أصبح شيئاً مألوفاً تماماً عند منتصف القرن. فهنا أصبح الاستمتاع باللحظة الفردية، وبما هو مميز وما هو مرضى سطحى - أصبح يحتل موقعا بارزا لأول مرة. وظهرت هنا فكرة تكوين صورة للعالم مؤلفة من "وقائع صغيرة حقيقية" على نحو لم يكن معروفاً من قبل فى تاريخ الفن. وأصبحت موضوعات الفن الجديد المطابق للطبيعة مشاهد من الحياة اليومية للطبقة الوسطى، ومناظر من الشارع ومن داخل البيوت، وحجرات نوم ومناظر زفاف، وميلاد مريم والبشارة بوصفها مشاهد اجتماعية، وهيرونيموس فى بيعة منزل من منازل الطبقة الوسطى، وحياة القديسين وسط ضجيج المدن المزدحمة. ومع ذلك فمن الخطأ أن نفترض أن الفنانين كانوا يحاولون أن يقولوا: "أن القديسين ما هم إلا بشر مثلنا"، وإن التعلق بموضوعات حياة الطبقة الوسطى كان علامة على تواضع ناشئة عن وعى طبقي، بل إن الأمر على العكس من ذلك، إذ أنهم كانوا يشعرون بفخر ينطوى على إرضاء للذات فى الكشف عن جميع تفاصيل هذه الحياة اليومية. هير أن أفراد الطبقة الوسطى الغنية، الذين ظهروا الآن بوصفهم أشخاصاً مهتمين بالفن، لم يكونوا راغبين فى أن يبدووا أكثر مما هم على الرغم من شعورهم القام بأهميتهم. ولم تظهر أولى دلائل التغير إلا منذ النصف الثانى من ذلك القرن. فقد ظهر من قبل لدى بيبرو دلا فرانيسكا ميل معين إلى المواقف الرزينة، وتعلق بالقالب الشعائرى. وبطبيعة الحال ينبغى أن نذكر أنه أنتج كثيراً من أعماله لأمرأ كانوا يرعونهم، وكان خاصاً مباشرة لتأثير تقاليد البلاط. غير أن الفن ظل فى فلورنسه على وجه الإجمال، غير رسمى وخارجاً عن التقاليد حتى نهاية القرن، وإن كان هنا أيضاً قد ازداد بالتدريج ميلاً إلى الناحية الزخرفية وإلى التأنق، وأصبح يسعى على نحو متزايد إلى الرشاقة والنمو. وعلى أية حال فإن جمهور أنطونيو دل بولاجولو Antonio del Pollajuolo وأندريا دل فيروكيو Andrea del Verrocchio وبوتيتشلى وجيرلانداجو Ghirlandajo لم

يعد يشترك فى شىء مع تلك الطبقة الوسطى المتقشفة المتزمتة التى كان مازاتشو ودوناتلو فى شبابه ينتجان لها .

والواقع أن العداء بين كوزيمو ولورنتسو مدينتى، والاختلاف فى المبادئ التى كانا يمارسان سلطتهما وينظمان حياتهما الخاصة على أساسها، يمثل بوضوح المسافة الكاملة التى تفصل بين جيليهما. فكما أن شكل الحكومة قد تغير بعد حكم كوزيمو من جمهورية ديمقراطية فى الظاهر إلى إمارة تخضع لحكم مطلق، وكما أن "المواطن الأول" مع أتباعه قد أصبح أميراً مع حاشيته، فكذلك تطورت من الطبقة الوسطى، التى كانت من قبل بسيطة مجتهدة إلى حد بعيد، طبقة من الأعيان، الذين يحتقرون العمل وكسب الرزق، ولا يريدون إلا الاستمتاع بالثروات التى ورثوها عن آبائهم، ويقضون حياتهم فى لهو وفراغ. فقد كان كوزيمو لا يزال رجل أعمال بالمعنى الكامل. صحيح أنه كان يحب الفن والفلسفة، وكان يملك بهوًا "وفيلات" جميلة بنيت خصيصاً له، وأحاط نفسه بالفنانين والعلماء، وكان فى استطاعته أن يظهر علناً بمظهر رائع إذا اقتضت الظروف ذلك، غير أن المصرف والمكتب كانا هما المركز الحقيقي لحياته. أما لورنتسو فلم يعد لديه أى اهتمام بالأعمال الاقتصادية التى كان يقوم بها جده وأجداده القدماء، بل تجاهلها وتركها تتدهور، وكان كل ما يهيمه هو إدارة شؤون الدولة، وارتباطاته بالأسر المالكة الأوروبية، وحاشيته فى البلاط، ودوره بوصفه رائدًا ثقافيًا، وفلسفته الأفلاطونية الجديدة، وأكاديمية الفنون التى أنشأها، وتجاريه فى الشمر ورعايته للفنون. فمن الناحية الظاهرية ظل كل شىء يحدث فى إطار أشكال أبوية تنتمى إلى الطبقة الوسطى. ولم يسمح لورنتسو لشخصه أو لأسرته بأن يكونوا موضوعاً لمباداة، وظلت الصور الشخصية لأفراد الأسرة، شأنها شأن صور غيرهم من كبار مواطنى المدينة، تخدم أغراضاً خاصة تمامًا، ولم يكن يقصد منها أن توجه إلى الجمهور، كما كانت الحال بالنسبة إلى تماثيل أى دوق كبير قبل مائة عام من ذلك العهد^(١).

ولقد وصف الجزء الأخير من القرن الخامس عشر بأنه ثقافة "جيل ثان"، أعنى جيلًا من الأبناء المدللين والورثة الأغنياء، ونظرًا إلى التضاد بينه وبين النصف

(١) Wilhelm V. Bode : Die Kunst der Fruhe Renaissance in Italien, 1923, p. 80.

الأول على أنه تضاد بلغ من القوة حدا يحق معه للمرء أن يتحدث عن حدوث حركة رجعية مستعمدة، وعن تراجع مقصود إلى العصر القوطي، "وثورة مضادة على عصر النهضة"^(١). وفي مقابل هذا الفهم، أشار البعض من حق إلى أن الاتجاه الذي يوصف هنا بأنه عودة إلى العصر القوطي يشكل تهارا خلفيًا كان موجودًا بصورة دائمة في أوائل عصر النهضة، ولا يبدأ في الظهور في النصف الثاني وحده من هذه الفترة^(٢). ولكن، على الرغم من أن استمرار تراث العصور الوسطى وتشجيع ذهن الطبقة الوسطى بأفكار العصر القوطي أمر واضح، فإنه مما لا يقل عن ذلك وضوحًا أنه كانت هناك نظرة مضادة للقوطية وللرومانتيكية ولروح عصر البلاط، ظلت تسود البورجوازية حتى منتصف القرن، وأن النزعة الروحانية والاتجاه المحافظ والدعوة إلى التمسك بالتقاليد لم تصبح هي المسيطرة حتى عصر لورنتسو. ومع ذلك فمن الواجب ألا نتخيل أن التطور حدث على نحو أدى إلى تغير مفاجيء كامل في عقلية الطبقة الوسطى، من حالة النشاط والتركيب الديالكتيكي المرن إلى حالة الجمود والسكون. فمن الممكن أن يشك المرء في صحة الرأي القائل أن الاتجاهات المحافظة، الروحانية، المتعلقة بقيم البلاط والفروسية، كانت هي المسيطرة على النصف الثاني من القرن الخامس عشر، بقدر ما يشك في أن الاتجاهات التقدمية التحريرية الواقعية كانت هي المسيطرة في نصفه الأول. وكما أنه كانت هناك، في المهد الأسبق، جماعات كان لها تأثير معوق للتطورات الجديدة، إلى جانب الأوساط التقدمية في المجتمع، فكذلك أصبحت هناك، إلى جانب الجماعات المحافظة، عناصر تقدمية تركت طابعها في كل مكان.

والواقع أن انسحاب المستويات المتخمة في المجتمع من الحياة الاقتصادية النشطة، وتقدم عناصر جديدة لم تكن من قبل تقوم بدور في مخاطر اقتصاد الربح وفرصة، لشغل الأمكنة الخالية، أو بعبارة أخرى، تقدم المستويات المعدمة في المجتمع لتحتل مراكز الأثرياء، وتقدم الأثرياء ليجتولوا المراكز الأرستقراطية - هذه

(١) Richard Hamann : Die Frührenaissance der ital. Mal., 1909, pp. 2 - 3, 10 - 7. - Geschichte der Kunst, 1932, p. 417.

(٢) Friedrich Antal : "Studien zur Gotik im Quattrocento," Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml., 1925, vol. 46, pp. 18 ff.

الحركة من الخصائص المميزة للإيقاع الدائم للقطور الرأسمالي^(١). فالمدافعون عن الثقافة، الذين كانوا حتى أمس نوى عقليات تقدمية، يشعرون ويفكرون اليوم بطريقة محافظة، ولكن قبل أن يستطيعوا إكمال تحويل الحياة الثقافية بحيث تلائم نظرتهم الجديدة، تظهر طبقة جديدة ذات عقلية دينامية نشطة وتستحوذ على أدوات الثقافة - أعني أنه تظهر جماعة جديدة كانت منذ جيل مضى تقف خارج مجال الثقافة، وسوف يكون لها هي ذاتها، بعد جيل لاحق، تأثير معوق في التطور، بحيث تترك مكانها بدورها لجماعة تقدمية جديدة. ففي النصف الثاني من القرن الخامس عشر كانت العناصر المحافظة هي التي تمسك بالزمام في فلورنسه، ولكن تحول النفوذ الاجتماعي من طبقة إلى أخرى لم يتوقف، بل ظلت هناك قوى دينامية كبيرة تعمل، وتحول دون جمود الفن والتزامه الصفات المميزة لفن القصور، من تكلف والتزام بالتقاليد وادعاء وتظاهر. فعلى الرغم من الاتجاه إلى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة المتكلفة، والتأنق الفارغ، ظهرت اتجاهات إلى مطابقة الطبيعة فرضت نفسها على الحياة أهمية، ومهما اتحد فن هذه الفترة من سمات فن القصور، ومهما اصطبح بالصيغة الشكلية المتصنعة، فإنه لم يتخل مطلقاً، وبصورة قاطعة، عن الرغبة في مراجعة اتجاهه العام والتوسع فيه. فقد ظل فنا يستمتع بالواقع ويفتح للتجربة الجديدة. صحيح أن الطبقة التي كان هذا الفن وسيطاً للتعبير عنها كانت طبقة مثانة مدققة إلى حد ما، ولكنها لم تكن بأية حال تنفر من تلقى مؤثرات جديدة. وأدى هذا المزيج الجامع بين نزعة مطابقة الطبيعة وبين نزعة التزام التقاليد، وبين العقلانية والرومانتيكية، إلى أن ينتج في نفس الآن فن يتسم بطابع الاحترام الذاتي للطبقة الوسطى، مثل فن جيرلاندا جو Ghirlandajo وفن التأنق الأرستقراطي عند ديزدريو Desiderio، والواقعية المارمة عند فيروكيو Verrocchio والشاعرية الحائلة عند بيرو دي كوزيمو Piero di Cosimo، والفن الخلاب المرح عند بيزيلينو Pesellino والفن الحزين الناعم عند بوتيتشल्ली Botticelli. فإذا شئنا أن نبحث عن مقدمات اجتماعية مهدت لتغير الأسلوب

(١) C.F. Henri Pirenne : "Les Périodes de l'histoire sociale du capitalisme," Bulletins de l'Académie Royale de Belgique, 1914, pp. 259 - 60, 290 Passim .

الذى حدث فى أواسط القرن، فسوف نجد من بينها تضاؤل اهتمام الجمهور بالفن. ذلك لأن حكم أسرة مديتشى الحاضر بالحياة الاقتصادية إضراراً بالغا، وذلك نتيجة لفداحة الضرائب، وأرغم الكثير من رجال الأعمال على مفارقة فلورنسه ونقل أعمالهم إلى مدن أخرى^(١). وكانت مظاهر التدهور الاقتصادي، من هجرة العمال إلى الخارج وانخفاض فى الإنتاج، واضحة حتى أثناء حياة كوزيمو^(٢). وتركزت الثورة فى أيد قليلة. وعلى حين أن اهتمام الأفراد بالفن كان فى النصف الأول من القرن ينتشر إلى أوساط متزايدة الاتساع، فإنه قد اتجه فى النصف الثانى إلى الاقتصاد على أوساط أضيق. وكانت أسرة المديتشى وأسر قليلة غيرها هى المصدر الرئيسى لطلب الأعمال الفنية، مما ترتب عليه أن قوى اتجاه الإنتاج الفنى إلى الطابع الأرستقراطى المدقق.

ولم يكن المصدر الذى يكلف الفنانين والمعماريين ببناء الكنائس وإنتاج الأعمال الفنية الكنسية فى المدن الإيطالية الحرة، خلال القرنين الأخيرين، هو السلطات الكنسية ذاتها فى معظم الأحيان، بل كان هو وكلاهما ووسطاها العلمانيون - أهلى المجالس المحلية والطوائف الحرفية الكبرى وطوائف الأخوة الروحية من جهة، والأعيان، والأسر الثرية الشهيرة من جهة أخرى^(٣). وبلغت حركة البناء التى تقولاها المجالس المحلية، وكذلك النشاط الفنى المخصص لها، ذروتها فى القرن الرابع عشر، عند بداية ازدهار الاقتصاد الحضري. فى ذلك الحين كان طموح الطبقة الوسطى لا يزال يعبر عن نفسه بأشكال جماعية، ولم يتخذ سمات أقرب إلى الطابع الشخصى إلا فيما بعد. وكانت المجالس المحلية الإيطالية تنفق أموالها على هذا النشاط الفنى، تماماً كما كانت تفعل دول المدينة اليونانية من قبل. ولم يقتصر الأمر على فلورنسه وسيينا، بل أن مجالس محلية صغيرة، مثل بيزا ولوكا Lucca، كانت بدورها حريصة على القيام بدورها، واستنزفت مواردها بالإفراط فى طلب الأعمال الفنية. وفى معظم الأحيان كان الحكام الأفراد الذين

(١) A. Doren : Die Florent. Wollentuchind, p. 438 .

(٢) Ibid., p. 428 .

(٣) Cf. Martin Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers in der Florent. Renaissance. 1938, p. 214.

يستولون على زمام السلطة، يواصلون أوجه النشاط الفني للمجالس المحلية، بل يتجاوزونها في إنفاق مواردهم. فقد كانوا يضمنون لأنفسهم ولحكومتهم أفضل رعاية عن طريق إرضاء غرور سكان المدن، وتقديم أعمال فنية إليهم كان هؤلاء السكان هم هادة الذين يدفعون تكاليفها في نهاية الأمر. وهذا يصدق، مثلاً، على تشييد كاتدرائية ميلانو، على حين أن نفقات بناء "الشرتوزا Certosa" في بافيا كانت كلها مدفوعة من الخزينة الخاصة لأسرتي فيسكونتي وسفورزا Sforza^(١).

ولم تكن أوجه النشاط الفنية للطوائف الحرفية تقتصر في إيطاليا، كما في غيرها من البلدان، على تشييد وتزيين قاعاتها ومنصاتها، وإنما كانت تمتد إلى الاشتراك المباشر في المشروعات الفنية، ولا سيما مباني الكنائس الكبرى في المجالس المحلية للمدن. ولقد كانت هذه المهام من اختصاص الطوائف الحرفية في إيطاليا منذ البداية، وازداد نطاقها اتساعاً بتضاؤل الدور السياسي والاقتصادي الذي تقوم به الجماعات الحرفية. فغير أن الطوائف لم تكن في معظم الأحيان سوى أجهزة للخبرة والإشراف في يد المجالس المحلية، مثلما كانت هذه بدورها، في كثير من الأحيان، مجرد واسطة لمؤسسات خاصة. ومن الواجب ألا ينظر مطلقاً إلى الجماعات الحرفية على أنها كانت راعية لجميع المشروعات الفنية التي كانت تتولى إدارتها، أو حتى على أنها صاحبة الفكرة فيها، فقد كان دورها يقتصر في كثير من الأحيان على الإشراف على الأموال المخصصة للمباني، وعلى إكمالها — على أحسن الفروض — بقروض أو تبرعات من أعضاء الطائفة^(٢). وكانت الطوائف تكون، للإشراف على العمليات التي يعهد بها إليها، لجائاً للبناء من بين صفوفها، تتألف من عدد يتراوح بين أربعة أعضاء وأثنى عشر عضواً، تبعاً لحجم العملية. وكانت هذه اللجان تنظم مسابقات، وتقوم بتكليف الفنانين بالأعمال، وتبدي رأيها في تصميماتهم، وتشرف على تنفيذ العمل، وتقدم المواد، وتصفى الأجور. فإذا كان نقد العمل الفني والتطبيقات يقتضى معرفة خاصة، فإنهم كانوا يستدعون إخصائيين يقدمون المشورة إليهم^(٣).

(١) A. Doren : Ital. Wirtschaftsgesch., I, pp. 561 – 2 .

(٢) A. Doren : Das Florent. Zunftwesen, p. 706.

(٣) Ibid., pp. 709 – 10 .

وبمثل هذه الموارد، أشرفت جماعة "آرتي دلا لانا Arte della Lana" على بناء الكاتدرائية وبرج الأجراس Campanile فى فلورنسه، وجماعة كاليمالا Calimala على العمل فى هيكى التعميد وكنيسة سان مينياتو S. Miniato، وجماعة آرتي دلا سيتا Arte della Seta على بناء مستشفى الأطفال المشردين. وأوضح مثال لما كان يحدث عادة فى المسابقات هو تاريخ الأبواب البرونزية لهيكى التعميد. فى عام ١٤٠١ نظمت جماعة الكاليمالا مسابقة مفتوحة لصنع هذه الأبواب. واختير من بين المتنافسين على المسابقة ستة فنانين، بعد التصفية، كان من بينهم برونللسكى وجيبرتى Ghiberti وجاكوبو دلا كويرشا Jacopo della Quercia. وأعطى هؤلاء مهلة مقدارها سنة لإنتاج نقش بارز من البرونز، لابد أن موضوعه كان قد وصف بدقة، وذلك نظراً إلى التشابه فى موضوعات الأعمال التى ظلت محفوظة. وتكلفت جماعة الكاليمالا بنفقات الإنتاج وبمعرفة الفنان خلال المسابقة. وقامت هيئة تحكم عينتها الطائفة الحرفية، تتألف من أربعة وثلاثين فناناً معروفاً، بإصدار الحكم النهائى على النماذج المقدمة.

أما الأعمال الفنية التى كانت الطبقة الوسطى تطلب من الفنانين إنتاجها فكانت فى البداية تتألف أساساً من هدايا للكنائس والأديرة، ولم تبدأ هذه الطبقة فى طلب أعمال دنيوية، وأعمال تستهدف أغراضاً خاصة، بأعداد كبيرة، إلا قرب منتصف القرن. فمنذ ذلك الحين أصبحت بيوت المواطنين الأثرياء من أفراد الطبقة الوسطى، وكذلك قلاع الأمراء والنبلاء وقصورهم، تزدهان بالصور وأعمال النحت. ومن الطبيعى أن اعتبارات الزهو، والرغبة فى الظهور، وفى أن يترك المرء أثراً يخلده، كانت تقوم فى جميع أوجه النشاط الفنى بدور لا يقل عن الدور الذى يقوم به إرضاء الحاجات الجمالية الخالصة، إن لم يفقه أهمية. ومن الحقائق المعروفة أن هذه الاهتمامات كانت موجودة بالفعل فى حالة الأعمال الفنية التى توهب للكنيسة. ولكن الظروف كانت قد تغيرت إلى حد أصبحت معه أشهر الأسر، كآسرة ستروتسى Strozzi وكوارتيزى Quaresi وروتشلاى Rucellai، تبدو من الاهتمام بقصورها ما يفوق بكثير اهتمامها بالكنائس العائلية. وربما كان جوفانى

روتشللاى خير من يمثل النمط الجديد من السيد الذى يرهى الفن بعقلية دنيوية^(١). فهو ينحدر من أسرة كهيبة اكتسبت ثروتها من صناعة الصوف، وينتمى إلى الجيل الذى جعل من الاستمتاع بالحياة هدفًا له، وهو الجيل الذى بدأ ينسحب من ميدان الأعمال التجارية والصناعية خلال حكم لورنتسو مديتشى. وهو يكتب فى المذكرات التى دون فيها سيرته الذاتية، وهى من أشهر المذكرات الشخصية فى ذلك العصر، فيقول : "لقد ظلمت حتى الآن لا أفعل شيئًا طوال خمسين عامًا سوى كسب المال وإنفاقه، وتبين لى بوضوح إن إنفاق المال فيه من اللذة ما يفوق كسبه". وهو يقول عن مؤسساته الكنسية إنها قد جلبت له، وما زالت تجلب، أعظم الرضاء، إذا أنها شاهد على المجد الإلهى، فضلًا عن مجد المدينة، وعن ذكره الخاصة. غير أن جوفانى روتشللاى لم يكن مجرد مؤسس ومشيد، بل كان أيضًا جامعًا للأعمال يملك أعمالاً لكاستانيو الفنية : إذ كان Castagno وأوتشالو، ودومينيكو فينيتسيانو D. Veneziano وأنطونيو بولاجولو A. Pollajuolo وفيروكيو Verrocchio ودينيدريو استينيانو Desiderio da Settignano وغيرهم. وبهذه المناسبة، فإن تطور ذواقه الفن من مؤسس إلى جامع للأعمال الفنية، يمكن تتبعه على أفضل نحو ممكن إذا تأملنا أسرة المديتشى. ذلك لأن كوزيمو كان لا يزال، قبل كل شيء، مؤسسًا لكنائس سان ماركو، وسان كروتشه، وسان لورنتسو، و"الباديا Badia" فى مدينة فيزولى، أما ابنه بييرو فكان جامعًا منتظمًا للأعمال الفنية، وأما لورنتسو فقد اقتصر على الجمع وحده.

وهناك ارتباط تاريخى وثيق بين جامع الأعمال الفنية والفنان الذى يعمل مستقلاً عن عملائه. فهما يظهران فى عصر النهضة جنباً إلى جنب وفى وقت واحد. ومع ذلك فإن التغير لم يحدث كله دفعة واحدة، بل أنه يمثل عملية طويلة. ففى عصر النهضة المتقدم كان لا يزال يحمل، على وجه العموم، طابع العمل المصنوع، وكان يتفاوت تبعاً لطبيعة المهمة التى كان يكلف بها الفنان، بحيث أن نقطة بداية الإنتاج لا تتمثل، غالباً، فى الدافع إلى الخلق، وفى التعبير الذاتى والإلهام التلقائى

(١) قارن بالنسبة إلى ماسياتى :

M. Wackernagel, op cit., p. 234 .

للفنان، وإنما كانت تتمثل في المهمة التي يحددها العميل. وعلى ذلك فلم تكن السوق قد خضعت بعد لتحكم العرض، بل كانت خاضعة لتحكم الطالب^(١) وكان كل إنتاج لا يزال له هدفه النفعي الذي يمكن تحديده بدقة، ولا يزال يرتبط حينئذ بالحياة العملية. فالطلب الذي كان يقدم إلى الفنان كان يخصص، مثلاً، لعمل يوضع على مذهب كنيسة يعرفها الفنان، أو لصورة دينية في غرفة محددة، أو صورة شخصية لفرد في العائلة، تعلق على جدار معين، وكل قطعة من النحت يقصد منها منذ البداية أن توضع في مكان محدد، كما أن كل قطعة من الأثاث لها أية أهمية كانت تخصص لجزء محدد من داخل البيت. أما في أيامنا هذه، التي تسودها الحرية الفنية، فقد أصبح من المعتقدات التي يسلم بها دون برهان أنه كان هناك حتماً شيء نافع ومفيد في الضغط الخارجي الذي كان الفنان في المصور الأقدم عهداً مضطراً إلى الخضوع له. ويبدو أن النتائج تبرر هذا الاعتقاد. ومع ذلك فإن الفنانين الذين تأثروا بهذا الضغط كان لهم رأي مخالف في المسألة، فقد حاولوا أن يتحرروا من هذه القيود المفروضة على حريتهم بمجرد أن كانت الظروف في سوق الفن تسمح بذلك. وقد حدث ذلك عندما حل الهاوى، والذواعة، وجامع الأعمال الفنية، محل المستهلك البحت للفن - أي عندما حل محله ذلك النوع الحديث من المستهلك، الذي لم يعد يطلب من الفنان ما يحتاج إليه، وإنما يشتري ما هو معروض. وكان ظهور هذا النوع من المستهلك في السوق يعني نهاية الفترة التي كان فيها المستهلك والمشتري هو وحده الذي يتحكم في الفن، كما أنه أتاح فرصاً جديدة لم تكن متاحة من قبل على الإطلاق، للفنان الحر المستقل.

وبعد القرن الخامس عشر أول فترة منذ العصر الكلاسيكي بقيت لنا منها مجموعة كبيرة من أعمال الفن الدنيوية، وهي أعمال لا تشتمل فقط على أمثلة هدية لأنواع المعروفة من قبل، كالرسوم الحائطية واللوحات ذات المضمون الدنيوي، والقماش المزخرف، والمطرز، وأعمال الحدادة، والدروع، بل تشتمل أيضاً على أعمال متعددة من نوع جديد كل الجدة - كانت قبل كل شيء من إنتاج الثقافة

(١) CF. Ibid., pp. 9 - 10.

المنزلية للطبقة الوسطى الكبيرة الجديدة، وهو إنتاج يختلف أساساً عن أسلوب القصور الفخم القديم، إذ كان أساسه الراحة والجو العائلي الهادئ: ففيه نجد الحوائط المجددة بزخارف غنية، والصناديق الملونة والمحفورة (cassoni) ، والأسرة المشغولة بدقة، والصور الدينية المنزلية في أطر مستديرة براقية (tondi) ، والأطباق المزخرفة التي تقدم هدايا لربات البيوت المصونات (dischi di parto) فضلاً عن أنواع أخرى من الأنية الخزفية (majolica) ، وكثير غيرها من منتجات الفن التطبيقي. كل هذا الإنتاج يتسم بتجانس شبه تام بين الفن والصناعة، وبين الفن الجميل والزخرف المحض، ولم يطرأ تغيير إلا بعد أن تم الاعتراف باستقلال الفن الذي لا فرض له ولا فائدة، وأصبح هذا الفن يوضع في مقابل الطبيعة الآلية لنتاج الصناعة البحث. فعندئذ فقط انتهت الوحدة الشخصية بين الفنان والصانع الحرفي، وبدأ المصور يخلق صوره من وجهة نظر تختلف عن تلك التي كان يستلهمها رسام الصناديق والأطر الحائطية والرايات وأقمشة السروج والأطباق والقصور. ولكن الفنان بدأ عندئذ مستقل أيضاً عن رغبات راعيه، ويزداد اهتمامه تركيزاً على إنتاج الفن بوصفه سلعة يمكن أن تباع. ولو نظرنا إلى الأمر من زاوية الفنان، لكانت هذه هي المقدمة التي أدت إلى ظهور الهاوى، والذوافة وجامع الأعمال الفنية. أما من وجهة نظر المستهلك، فإن المقدمة التي أدت إلى هذه النتيجة هي النظرة الشكلية، غير النفعية إلى الفن - أعني نوعاً بدائياً من "الفن لأجل الفن". وكانت الظاهرة التي اقترنت مباشرة بظهور جامع الأعمال الفنية، والتي ترتبت على العلاقة اللاشخصية بين المشتري وبين الفنان وعمله، هي تجارة الفنون الجميلة. على أن تجارة الأعمال الفنية، على نحو مستقل عن منتجها، كانت لا تكاد تعرف في القرن الخامس عشر، الذي لم تكن توجد فيه إلا حالات قليلة من الجمع المنظم للأعمال الفنية، ولم تظهر هذه التجارة إلا في القرن التالي، مع بداية الطلب المنظم على آثار الماضي والتوسع في شراء أعمال مشاهير الفنانين الأحياء^(٩). وكان أول تاجر معروف لنا بالاسم في الفنون الجميلة هو جوفاني دلا بالا Giov. Batt. Della Palla الفلورنسي، الذي ظهر على المسرح عند بداية القرن السادس عشر. فكان يقدم في

(٩) Ibid., p. 291 .

فلورنسه طلبات للأعمال الفنية ويحصل عليها لحساب ملك فرنسا، ولا يقتصر على الشراء من الفنانين، بل يشتري أيضاً من الأفراد الذين يملكون مثل هذه الأعمال. وسرعان ما ظهرت أيضاً حالات كان التاجر فيها يطلب إلى الفنان عمل صور لغرض المضاربة، آملاً أن يعيد بيعها بربح^(١).

ولقد كان المواطنون الأثرياء المشهورون لجمهوريات المدن يرغبون في التأكد من أن شهرتهم ستخلد بعد موتهم، وإن كانوا قد اضطروا إلى ضبط أنفسهم إلى حد ما في أسلوب حياتهم، مراعاة منهم لمشاعر مواطنيهم الآخرين. وكانت الهبات المقدمة إلى الكنائس هي أنسب وسيلة يضمنون بها شهرة خالدة دون أن يجلبوا على أنفسهم سخط الجماهير. وهذا من الأسباب التي تعلل عدم تطابق الفن الكنسي مع الفن الدنيوي حتى في النصف الأول من القرن الخامس عشر. فلم تعد التقوى هي أهم دافع يكمن من وراء تقديم الهبات المخصصة لفن الكنيسة. مثال ذلك أن كاستلو كواراتيزي Castello Quartesi أراد أن يقدم إلى كنيسة سانتو كروتشه واجهة، ولكنه عندما رفض السماح بوضع شعاره الحربي عليها، تخلص عن المشروع برمته^(٢). وحتى أفراد أسرة المديتشي كانوا يفضلون إضفاء طابع كنسي على رعايتهم للفنون. وعلى أية حال فإن كوزيمو كان يحاول أن يخفي مصروفاته الخاصة على الفن بدلاً من أن يعلنها جهراً. وعملت أسر باتسي Pazzi وبرانكاتشي Brancacci وباردي Bardi وساساتي Sassatti وتورنابوني Tornabuoni وستروتسي Strozzi وروتشلاي Rucellai على تخليد أسمائهم ببناء الكنائس الصغيرة وزخرفتها. وكانوا يستعينون لهذا الغرض بأعظم الفنانين في ذلك العصر. فقد كان برونللسكي هو الذي بنى كنيسة أسرة باتسي Cappella dei Pazzi وقام مصورون مثل مازاتشو ، وبالدوفينيتي Baldovinetti ، وجيرلانداجو Ghirlandajo وفيليبينو ليببي Filippino Lippi ببناء كنائس أسر برانكاتشي وساسيتي Sasseti وتورنابولي ستروتسي. ومن الشكوك فيه جداً أن يكون أفراد أسرة المديتشي هم أبعد أصدقاء الفن هؤلاء، عن الأثنية، وأكثرهم ذكاء. ويبدو أن كوزيمو كان هو صاحب الذوق

(١) Ibid., pp. 289 - 90 .

(٢) Robert Saitzchick : Menschen und Kunst der ital. Renais., 1903, p. 188 .

الأكثر صلابة واتزاناً من بين الشخصيتين اللتين حازتا أعظم شهرة في أسرة مديتشى. ولكن ليس من الجائز أن الذى كان أكثر اتزاناً إنما كان عصره؟ أنه على أية حال كان يستعين بدوناتللو، وبيرونللسكى، وجيبرتي، وميكولوتسو Michelozzo وفرا انجليكو Fra Angelico ولوكا دلا روبيا Luca della Robbia ، وبنوتسوجوتسولي Benozzo Gozzoli وفرافيليبوليفي ولا جدال في أن دوناتللو، الذى كان أعظمهم جميعاً، كان يجد في شخص روبرتو مارتيلي Roberto Martelli صديقاً أشد حماسة، وألا فلماذا رحل من فلورنسه مراراً، لو كان كوزيمو قد قدر قيمته الحقيقية. صحيح أن فسبازيانو مديتشى Vespasiano Bisticci يقول في مذكراته "أن كوزيمو كان صديقاً عظيماً لدوناتللو وجميع المصورين والنحاتين". ومع ذلك فإنه يمضى بعد ذلك فيقول : "لما كان قد بدا له أنه لا توجد لدوناتللو سوى أعمال بسيطة، ولما كان يؤسف أن يظل دوناتللو خاملاً، فقد كلفه بعمل محارب وأبواب كنيسة سان لورنتسو"^(١). ولكن لماذا يكون فنان مثل دوناتللو مهدداً بالبطالة في هذا العصر الذهبي للفن؟ ولماذا يتخذ تكليف دوناتللو بالقيام بعمل ما صبغة المكرمة الخاصة؟

ولو شئنا أن نقدر مدى فهم لورنتسو مديتشى للفن لواجهتنا صعوبة معائلة، لعلها صعوبة أكبر. فقد دأب الباحثون على أن يمدوا من مظاهر تقديره للفن، ارتفاع مستوى مواهب حاشيته وتنوع هذه المواهب، كما قيل أن الشعور الفياض بالحياة، الذى يعبر عنه الشعراء والفلاسفة والفنانون الذين كان يشجعهم، إنما كان منبثقاً من شخصيته هو. ومنذ أيام فولتير أصبح عصره يقرن بعصر بركليز، وإمارة أغسطس، والقرن العظيم "Grand Siècle" بوصفه فترة من الفترات السعيدة في التاريخ البشرى. ولقد كان هو ذاته شاعراً فيلسوفاً، جامعاً لأعمال الفنية، ومؤسساً لأول أكاديمية للفن في العالم. وإنا لنعرف أهمية الدور الذى لعبته الأفلاطونية الجديدة في حياته، وما كان يدين به شخصياً لهذه الحركة، كما أن تفاصيل علاقاته الودية

(١) هذا النص مقتبس من كتاب :

Alfred v. Reumont : Lorenzo de Medici, 1883, II, p. 121 .

(٢) القرن السابع عشر في فرنسا، الذى كان حكم لويس الرابع عشر يشغل أهم جزء منه . (المترجم)

مع فناني عصره معروفة. فمن المعروف أن فيروكيو Verrocchio كان يرمم الأعمال الفنية القديمة له، وأن جوليانودا سانجاللو Giuliano da Sangallo قد شهد من أجله فيلاكاجانو Villa da Cajano وجناحاً في كنيسة سانتو سبيريتو، وأن أنطونيو بولا جولو قام بأعمال كثيرة له، وأن بوتيتشلي وفيليبينو ليبي كانا صديقين مقربين إليه. ومع ذلك، فللتصور عدد الأسماء التي لا تتضمنها هذه القائمة! إن لورنتسو لم يقتصر على الاستغناء عن خدمات بوندودا ماجانو الذي شهد قصر سترونسي Palazzo Strozzi، وببروجينو، الذي أمضى سنوات طويلة في فلورنسه خلال حكمه، بل إنه لم يستغف أيضاً من ليوناردو، أعظم الفنانين منذ دوناتلو، الذي يبدو أنه هاجر فلورنسه نظراً إلى عدم الاعتراف به، واضطر إلى الانتقال إلى ميلانو. ومن الجائز أن استقلاله القائم عن الحركة الأفلاطونية الجديدة^(١) يفسر عدم اهتمام لورنتسو به. فالأفلاطونية الجديدة، شأنها شأن المثالية الأفلاطونية ذاتها، كانت تعبيراً عن نظرة تأملية خالصة إلى العالم، وهي، ككل فلسفة ترجع إلى الأفكار الخالصة وترى فيها المبادئ الوحيدة الموثوق منها، كانت تنطوي على عزوف عن الأشياء الموجودة في "الواقع المألوف". وكانت تترك مصير هذا الواقع لمن لديهم السلطة بالفعل. ذلك لأن الفلاسوف الحقيقي لا يصبو - كما رأى فيتشينو Ficino - إلا إلى الموت بالنسبة إلى الواقع الزمني والحياة بالنسبة إلى عالم الأفكار الأزلي^(٢). ومن الواضح أن فلسفة كهذه لابد أن تجتذب شخصاً مثل لورنتسو، الذي كان قد أزال آخر آثار الديمقراطية، وكان يرفض كل نوع من الإيجابية السياسية^(٣). وعلى أية حال فإن المذهب الأفلاطوني، الذي يسهل تخفيفه وترجمته إلى صيغة شعرية بحتة، لابد أنه كان يوافق ذوقه.

والواقع أنه لا شيء أدل على طريقة لورنتسو في رعاية الفن من علاقته بالفنان برتولدو Bertoldo. ذلك لأن هذا النحات المتأنق، الذي كان مع ذلك ضئيل الأهمية نسبياً، كان أقرب فناني عصره إليه. إذ كان برتولدو يعيش معه.

(١) Ernst Cassirer : Individualismus und Kosmos in der Philos. Der Renais., 1927, pp. 177 - 8.

(٢) Richard Hoenigswald : Denker der ital. Renais., 1938, p. 25.

(٣) Cf. Anthony Blunt : Artistic Theory in Italy, 1940, p. 21.

ويجلس يومياً إلى مائدته، ويرافقه فى أسفاره، وكان صفيه ومستشاره فى الأمور الفنية، ومدير أكاديميته. وكان يتميز بحب الدعاية، وبمعرفة أصول السلوك، وكان يحتفظ على الدوام بمسافة بينه وبين سيده، احتراماً منه له، على الرغم من وثوق الصلة بينهما، وكان رجلاً ذا ثقافة رفيعة، لديه موهبة الاندماج بذكاء فى أفكار سيده ورغباته الفنية، وكان رجلاً ذا قيمة شخصية رفيعة، وإن كان مع ذلك على استعداد للامتثال والخضوع على نحو مطلق، وبالاختصار، فقد كان هو فنان البلاط المثالى^(١). ولا بد أن لورنتسو كان يجد لذة كبرى فى التمكن من مساعدة برتولدو فى عمله وهو "يضع أقاصيص خرافية معقدة غريبة، كانت أحياناً نافذة كل التفاهة، كما يضع أساطير كلاسيكية"^(٢)، وكان يجد لذة كبرى حين يراه يحقق اتجاهه العلمى ذا النزعة الإنسانية، وأحلامه الأسطورية، وأخيلته الشاعرية. وعلى أية حال فإن أسلوب برتولدو، واقتضاره على استخدام مادة البرونز المترفعة، التى هى متينة باقية على الرغم من مرونتها، وكذلك نوع التكوينات الرقيقة الأنيقة ذات الأشكال الصغيرة، كان يتفق إلى أبعد حدود مع تصور لورنتسو للفن. فقد كان شغفه بالفنون الصغرى أمراً لا شك فيه. إذ لم يكن يملك من الأعمال الكبرى للنحت الفلورنسى إلا أقل القليل^(٣)، أما الجزء الهام من مجموعته الفنية فكان يتألف من المجوهرات والأحجار الكريمة المنقوشة^(٤). وكان هذا النوع من أنواع الفنون جزءاً من التراث الكلاسيكى، وعلى هذا الأساس كان يفصله. والواقع أنه كان من أهم المميزات التى حبيت إليه فن برتولدو أن هذا الفن قد اتخذ لنفسه أسلوباً كلاسيكياً وموضوعاً كلاسيكياً. فكل نشاط لورنتسو بوصفه راعياً للفن وجامعاً له، لم يكن سوى هواية سيد عظيم. كما أن مجموعته هى فى نواح متعددة أشبه بدولاب الطرائف عند أى أمير، فكذلك كان ذوقه فى عمومته، وشغفه بما هو رقيق ثمين، وتافه ومتكلف، يقترب فى جوانب عديدة من ميل أى حاكم محدود الأفق إلى أسلوب الروكوكو.

(١) Wilhelm v. Bode : Bertoldo und Lorenzo di Medici, 1925, p. 14.

(٢) Wilhelm v. Bode : Die Kunst der Fruehrenaiss., p. 81 .

(٣) Jakob Burckhardt : Beitræge zur Kunstgesch Italiens, 1911, 2nd. Edit., p. 397.

(٤) Lothar Brieger : Die grossen Kunstsammler, 1931, p. 62.

ولقد نمت في القرن الخامس عشر مراكز هامة أخرى لرعاية الفن، إلى جانب فلورنسه، التي ظلت أهم مركز فني في إيطاليا حتى نهاية القرن - وكان أهم هذه المراكز بلاط فيرارا، ومانتوا، وأوربينو. وكان بلاط هذه المدن يمتص أثر بلاط المدن الإيطالية الشمالية في القرن الرابع عشر، فهو يدين له بمثلها العليا المنتمية إلى عصر رومانتيكية الفرسان، وكذلك بمقارن أسلوب حياته الذي كان رسمياً تماماً، مخالفاً لأسلوب حياة الطبقة الوسطى. ومع ذلك فقد كان من المستحيل ألا يتأثر بلاط هذه المدن بالروح الجديدة للطبقة الوسطى، بما فيها من عقلانية تستهدف كفاءة الإنتاج، وتحرر من التقاليد. صحيح أن روايات الفروسية القديمة كانت لا تزال تقرأ، ولكن الموقف الذي اتخذ حيالها أصبح موقفاً جديداً، أكثر انغماساً، يشوبه شيء من السخرية. وهكذا نجد فنانين يعالجون موضوعات عصر الفروسية بروح جديدة، تنظر إليها من بعيد دون أن تأخذها تماماً مأخذ الجد، وكان من هؤلاء الفنانين لويجي بولتشي L. Pulci في فلورنسه التي تسودها الطبقة الوسطى، بل كان منهم بوجاردو Bojardo في فيرارا التي يتحكم فيها مجتمع البلاط. وظلت الصور الحائطية في القلاع والقصور تحتفظ بذلك الجو الذي كان مألوفاً إلى حد بعيد من القرن السابق، وظلت الموضوعات المفضلة للتصوير الفني هي موضوعات الأساطير الكلاسيكية والتاريخ الكلاسيكي، والأقاصيص الخرافية التي تدور حول الفضائل والفنون، وشخصيات الأسرة الحاكمة، ومناظر من حياة البلاط، ومع ذلك فإن الروايات القديمة لم تكن تستعمل بوصفها مصادر إلا في أندر الأحوال^(١). على أن التصوير ليس هو الوسيلة الملائمة لمعالجة أي موضوع بطريقة ساخرة. وهناك أمثلة لها دلالتها على فن البلاط في القرن الخامس عشر في مكانين هامين: الصور الحائطية لفرانشيسكو كوسا F. Cossa في قصر سكينافانوجا Schifanoja في فيرارا، وأعمال "الفرسك" التي قام بها مانتينيا Mantegna في مانتوا. ولقد كان الارتباط أقوى، في فيرارا، مع الفن القوطي الفرنسي المتأخر، أما في مانتوا فكان الارتباط أقوى مع النزعة الإيطالية إلى مطابقة الطبيعة. ومع ذلك ففي كلتا الحالتين كان الاختلاف عن فن الطبقة الوسطى في نفس الفترة اختلافاً في الموضوع أكثر منه

(١) J. v. Schlosser, op. cit., p. 194.

فى الشكل. ولم يكن "كوسا" يختلف أساساً عن بيزيلينو، كما أن مانتنيا يصف الحياة فى بلاط لودوفيكو جونزاجا Ludovico Gonzaga بأسلوب فيه من المطابقة المباشرة للطبيعة ما يكاد يعادل أسلوب جيرولانداجو، مثلاً، فى وصفه لحياة أعيان فلورنسه. أما الفوارق بين الأذواق الفنية للبيثتين فقد تم تقريبها من الجانبين إلى حد بعيد.

ولقد كانت الوظيفة الاجتماعية لحياة البلاط هى ضمان تأييد الجمهور وولائه للبيت المالک. فلم يكن أمراء عصر النهضة يريدون خداع الشعب فحسب، بل كانوا أيضاً يريدون التأثير فى طبقة النبلاء وربطها بالبلاط^(١). ومع ذلك فإنهم لم يكونوا معتمدين على خدماتها، ولا على صحتها، بل كان فى إمكانهم استخدام أى شخص، أياً كان منشؤه، مادام شخصاً نافعاً^(٢). ومن هنا كان البلاط الأمراء الإيطاليين فى عصر النهضة يختلف عن بلاط العصور الوسطى فى تركيبه ذاته، إذ كان يقبل ضمن الحاشية أفراداً من المغامرين والتجار الذين وصلوا إلى الثراء دون أن يتميزوا بحسب عريق، كما كان يضم أدباء إنسانيين^(٣) من عامة الناس، وفنانين من أصول وضيعة — تمام كما لو كانت لديهم كل المؤهلات الاجتماعية التقليدية. وعلى عكس المجتمع الأخلاقي الصغير الذى كان سائداً فى قصور عصر الفروسية، نجد فى قصور هؤلاء الأمراء نوعاً متحرراً نسبياً من حياة "الصالونات" التى كانت فى أساسها عقلية، وكانت هذه الحياة، من جهة، استمراراً للثقافة الجماعية الاجتماعية لأوساط الطبقة الوسطى، على النحو الذى ورد وصفه فى "الديكاميرونى Decamerone"، وفى "باراديزو ديلي ألبرتى Paradiso degli Alberti" كما

(١) Georg Voigt : Die Wiederbelebung des classischen Altertums, 1893, 3rd. edit., I, p. 445.

(٢) J. Burckhardt : Die Culture der Renaiss., I, p. 53.

(٣) يطلق اسم "النزعة الإنسانية humanism" على ذلك الاتجاه الفكرى والأدبى الذى ظهر فى مطلع العصر الحديث، وكان يتسم بالولوف فى وجه التفكير المدرسى (الاسكلانى) وسيطرة الكنيسة الروحية فى العصور الوسطى. وكان المثل الأعلى لهذه الحركة هو الثقافة الإنسانية الخالصة، واستكشاف أعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة فى الفن والفكر والأدب. وكانت "النزعة الإنسانية" هى التى استهلت عصر النهضة والإحياء فى أوروبا. وبالاختصار، فإن هذا اللفظ يستخدم هنا بمعنى الفنى المحدد، المتعلق بعصر معين، لا بمعنى العام الذى يدل على كل اتجاه إنسانى دون تحديد.
(المترجم)

أنها تمثل، من جهة أخرى، المرحلة التمهيدية في تطور تلك الصالونات الأدبية التي أصبحت تقوم بدور عظيم الأهمية في الحياة العقلية لأوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وعلى الرغم من أن النساء كن يشتركن في الحياة الاجتماعية الأدبية منذ البداية، فإنهن لم يكن مركز صالونات البلاط في عصر النهضة، وفيما بعد أصبحن هن المركز في عصر صالونات الطبقة الوسطى، ولكن بمعنى يختلف كل الاختلاف عما كن عليه في عصر الفروسية. وبهذه المناسبة، فإن الأهمية الثقافية للمرأة ليست إلا تعبيراً آخر عن النزعة العقلانية لعصر النهضة. فقد كانت المرأة تعد نداً عقلياً للرجل، ولكنها لا تعد متفوقة عليه ولتقتبس كلمة من كتاب "رجل البلاط Il Cortegiano تقول "إن كل ما يستطيع الرجل أن يفهمه، تستطيع المرأة بدورها أن تفهمه"، ومع ذلك فإن الشهامة التي يطالب كاستيلوني Castiglione رجل البلاط بأن يتحلى بها، لم تعد تشترك في الكثير مع عبادة النساء لدى الفرسان. فمصر النهضة عصر ذكور. وكان من الطواهر الاستثنائية أن توجد نساء مثل لوكريسيا بورجا Lucrezia Borgia، التي كانت تشرف على البلاط في نيبى Nepi، أو حتى إيزابيلا ديستي J.d'Este، التي كانت محور البلاط في فيرارا ومانتوا، والتي لم تقتصر على أن يكون لها ذواقة تأثير حافز في شعراء الوسط المحيط بها، بل يبدو أيضاً أنها كانت ذواقة للفنون التشكيلية. أما في الحالات الأخرى تقريباً فكان أهم محبى الفن ورعاته من الرجال.

ولقد كانت حياة البلاط في عصر الفروسية الوسيط قد أدت إلى خلق نظام أخلاقي جديد، ومثل عليها جديدة في البطولة والإنسانية. أما البلاطات الإيطالية في عصر النهضة فلم يكن لها مثل هذا الهدف الطموح، بل كان إسهامها في الثقافة الاجتماعية مقتصرًا على مفهوم الرشاقة أو اللطف refinement الذى وصل إلى فرنسا، بعد أن تطور بفضل مؤثرات إسبانية، في القرن السادس عشر، وأصبح فيها أساس ثقافة البلاط ونموذجاً لأوروبا بأسرها. أما في الأمور المتعلقة بالفن، فمن الممكن القول إن بلاطات في القرن الخامس عشر لم تكد تخلق أى شىء جديد. فالفن الذى يرجع أصله إلى أمراء هذه الفترة ليس أفضل ولا أسوأ في مستواه من الفن الذى كانت تخلقه الطبقات الوسطى في المدن. وأغلب الظن أن اختيار الفنان كان يتوقف

على الظروف المحلية أكثر مما يتوقف على الذوق والميل الشخصي لرأيه ، ولكن من الجدير بالذكر أن سيجسمندو مالatesta Sigismondo Malatesta ، وهو من أقسى طغاة عصر النهضة ، كان يستعين بأعظم مصوري العصر ، وهو بيرو دلا فرانشسكا Piero della Francesca ، وأن مانتينا Mantegna ، وهو أهم مصور في الجيل التالي ، لم يكن يعمل لحساب لورنتسر مدينتشي العظيم ، بل لحساب أمير ضئيل الشأن هو لودفيكو جونزاجا . ولكن هذا لا يعنى بأية حال أن هؤلاء الأمراء كانوا من الذواقه المعصومين من الخطأ . فقد كان لديهم من الأعمال الفنية ذات المرتبة الثانية والثالثة بقدر ما كان لدى محبى الفن من أفراد الطبقة الوسطى .

والواقع أننا لو اخترنا بإمعان الرأى القائل بأن تذوق الفن فى عصر النهضة كان شاملاً ، لاتفصح لنا أنه رأى لا يقل بطلاً عن الاعتقاد القائل بأن الإنتاج الفنى فى ذلك العصر كان كله رفيع المستوى . فلم تكن المعايير المتوازنة للذوق متحققة حتى فى الطبقات العليا للمجتمع ، ناهيك بالطبقات الدنيا ، ولا شيء أدل على الذوق الفنى السائد فى ذلك العصر من أن بتوركيو Pinturicchio ، المصور الزخرفى المتأنق ، الذى كان مع ذلك أقرب إلى السطحية ، كان أكثر فنانى عصره انشغالاً . ومع ذلك فهل يحق لنا حتى أن نتحدث عن اهتمام عام بالفن ، على نحو ما نتحدث عنه الكتب المألوفة المتعلقة بعصر النهضة ؟ وهل كان "هلية القوم وأسافلهم" يهدون اهتماماً متساوياً بأمور الفن ؟ وهل كانت "المدينة بأسرها" حقاً هى المتحمسة لتصميم بناء قبة لكاتدرائية فى فلورنسه ؟ وهل كان الإعداد لعمل فنى بحق "حدثاً يهتم به سكان المدينة جميعهم" ؟ وما هى الطبقات التى كانت تؤلف "كل" السكان هؤلاء ؟ أهم يشملون العمال الجائمين ؟ هذا أمر بعيد كل البعد عن التصديق . وهل يشملون البرجوازية الصغيرة ؟ ربما . ولكن الأمر المؤكد ، على أية حال ، هو أن اهتمام الجماهير العريضة بشئون الفن لابد أنه كان دينياً وإقليمياً أكثر منه فنياً . وعلى المرء ألا ينسى أن الشئون العامة كانت فى ذلك الحين تتم فى الشوارع إلى حد بعيد . ولكن من المؤكد أن موكب الكرنفال ، وحفل الاستقبال الذى تقيمه الدولة ، والجنائز ، كل هذه أمور لم تكن تثير اهتماماً أقل مما تثيره لوحه يعرضها ليوناردو على الملأ . ويتزاحم الناس لرؤيتها - على ما يقال - يومين كاملين . ولا بد أن معظم هؤلاء ،

الناس لم تكن لديهم فكرة عن الفارق في النوع بين فن ليوناردو وفن معاصريه، حتى على الرغم من أن الهوة التي تفصل بين مستوى العمل الفني وبين شعبيته لم تكن واسعة بقدر ما هي عليه اليوم. فهذه الهوة لم تكن قد بدأت في الظهور إلا عندئذ، وكان من الممكن عبورها في أحيان معينة - أى أن ما هو قيم فنيًا لم يكن قد أصبح بعد شيئًا لا يفهمه إلا الراسخون في الفن . وليس من شك في أن فناني عصر النهضة كانوا يتمتعون بقدر معين من الشهرة، والدليل على ذلك هو العدد الهائل من القصص والحكايات التي كانت شائعة عن الفنانين في ذلك العصر. ومع ذلك فإن هذه الشهرة لم تكن تمنح للفنانين من حيث هم فنانون، وإنما كانت تمنح لشخصيات يقوم أصحابها بأداء وظائف عامة ويشاركون في المسابقات، ويعرضون أعمالهم، ويلبسون طلبات الطوائف الحرفية، ولا يجذبون الانتباه إلا بفضل السمات غير المألوفة لمهنتهم.

وعلى الرغم من الطلب الضخم نسبيًا على الفن في مدن مثل فلورنسه وسينا في عصر النهضة، فليس من الممكن الكلام عن فن جماهيري بالمعنى الذي يستطيع به المرء أن يتحدث عن الشعر الجماهيري، والأناشيد الدينية، والعروض الدينية، والأقاصيص الجماهيرية التي انحدرت إليها روايات عصر الفروسية. فمن المؤكد أن فن الفلاحين لم يكن موجودا، بينما كان يوجد إنتاج واسع الانتشار يقوم به مزيفون، ويستهدف الاستهلاك الشعبي. أما الأعمال الفنية الحقيقية فكانت، على الرغم من رخص أسعارها نسبيًا، بعيدة عن متناول أغلبية السكان. ولقد أمكن التأكد من أنه كانت توجد في فلورنسه حوالى نهاية العقد البادئ بعام ١٤٧٠، ٨٤ ورشة للحفر الخشبي والأشغال الزخرفية الخشبية، و ٥٤ ورشة للأعمال الزخرفية الحجرية والرخامية، و ٤٤ ورشة لصاغة الذهب والفضة^(١)، ولمست لدينا سجلات عن عدد المصورين والنحاتين الذين كانوا يشتغلون في نفس هذا الوقت، غير أن سجل الطائفة الحرفية للمصورين في فلورنسه يحمل في الفترة الواقعة بين عامي ١٤٠٩ و ١٤٩٩، واحدا وأربعين اسما^(٢). ولو قارنا بين هذه الأرقام وبين عدد الصانع

(١) M. Wackernagel, op. cit., p. 307.

(٢) Ibid., p. 306.

الذين يعملون في حرف أخرى - وهي مقارنة تكشف لنا عن حقائق مثل وجود ٨١ حفاراً للخشب، في نفس الذي كان يوجد فيه ٧٠ قصاباً^(١) - وكانت هذه المقارنة كافية لإعطائنا فكرة عن المصروفات التي كانت تتفق على الفن في ذلك العصر. ومن جهة أخرى، فإن الفنانين الذين يمكن التعرف عليهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفنانين الذين يمكن التعرف عليهم لا يمثلون إلا ثلث أو ربع عدد الفنانين الذين وردت أسماؤهم في سجلات الطوائف الحرفية^(٢). فنحن مثلاً لا نعرف إلا تسعة فقط من الفنانين الاثنيين والثلاثين الذين كانت لديهم ورش خاصة بهم في سينا في عام ١٤٢٨^(٣). وأغلب الظن أن معظم هؤلاء كانوا، على أية حال، شخصيات لم يكن ليتسنى التعرف عليها فردياً، وكانت - مثل نيري دي بيتشي Neri di Bicci^(٤) - تركز جهودها في الإنتاج بالجملة. وتثبت أعمال هذه المؤسسات، التي توجد لدينا معلومات دقيقة عنها في سجلات نيري دي بيتشي، أن قدرة الجمهور المهتم بالفن على إدراك مستويات الأعمال الفنية لم تكن على الإطلاق قدرة موثوقاً بها، على النحو الذي وصفها به الكتاب. فقد كانت أغلبية الجمهور تشتري سلماً منخفضة المستوى. ولو اعتمدنا على ما تقوله الكتب الدراسية المألوفة من عصر النهضة، لتخيلنا أن امتلاك الأعمال الفنية كان أمراً مرغوباً فيه لدى الجميع، وأن القاعدة العامة هي أن جد أعمالاً كهذه في بيوت الطبقة الوسطى الميسورة الحال على الأقل. ولكن الشواهد كلها تدل على أن الأمر لم يكن كذلك. فالناقد الفني جوفاني باتستا أرمينيني Giov. Batt. Armenini الذي عاش في النصف الثاني من القرن السادس عشر، يلاحظ أنه يعرف بيوتاً كثيرة متعددة لا يوجد فيها لأثر لصورة ذات مستوى مقبول^(٥).

(١) Ibid., p. 307.

(٢) M. Wackernagel : "Aus dem florent, Kunstleben der Renaissance- Zeit", In Vier Aufsätze ueber geschicht." u. gegenwaertige Faktoren des Kunstlebens, 1936, p. 13.

(٣) M. Wackernagel : "Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance." In "Wissen und Leben", 1918, N. 14, p. 39.

(٤) Thieme - Becker : Allg. Lexicon der bild. Kuenstler, III, 1909.

(٥) Giov. Batt. Armenini : De' veri precetti della pittura , 1586 .

إن حضارة عصر النهضة لم تكن حضارة صناع وأصحاب حوانيت صغيرة، ولم تكن حضارة طبقة وسطى ميسورة الحال، نصف متعلمة، وإنما كانت ملكاً تستحوذ عليه، وتحصر على الأفراد به، صفوة مستنيرة ذات ثقافة لاتينية. وتتألف هذه الصفوة أساساً من تلك الطبقات الاجتماعية التي كانت ترتبط بالحركة الإنسانية والأفلاطونية الجديدة - أعني أنها كانت طبقة من المثقفين تتميز بالتجانس وتشابه العقليّة على نحو لم يتوافر مطلقاً لرجال الدين، منظوراً إليهم ككل. وكانت الأعمال الفنية الهامة موجهة إلى هذه الطبقة. أما الجماهير العريضة فإما أنها لم تكن لديها معرفة بهذه الأعمال على الإطلاق، وإما أنها كانت تقدرها تقديرًا غير كاف، ومن جهة نظر غير فنية، بحيث تجد لذاتها الجمالية الخاصة في نواتج أقل قيمة. وهذا هو أصل تلك الهوة التي لا تعبر بين الأقلية المثقفة والأغلبية غير المثقفة، وهي الهوة التي لم تعرف أبدًا من قبل على هذا النطاق، والتي قدر لها أن تكون عاملاً حاسماً في كل التطور المقبل للفن. ومن المعترف به أن حضارة العصور الوسطى لم تكن بدورها حضارة مجتمع موحد النمط، بل إن حماة الثقافة في العصور الكلاسيكية القديمة كانوا على وهي تام بالمسافة التي تفصلهم عن الجماهير. ولكننا إذا استثنينا جماعات صغيرة متفرقة، فإننا لا نجد في أي من هذين العصرين اتجاهًا متعمداً إلى خلق ثقافة تقتصر على صفوة مختارة، ويحال بين الأغلبية وبين بلوغها. وهنا يكمن التغير الأساسي الذي حدث في عصر النهضة. فقد كانت لغة الثقافة الكنسية في العصور الوسطى لاتينية لأن الكنيسة كانت لا تزال ترتبط عضوًا بحضارة العصور الرومانية، أما أصحاب النزعة الإنسانية فإنيهم كانوا يكتبون باللاتينية لأنهم أرادوا أن ينفصلوا عن الاتجاهات الجماهيرية للعصور الوسطى، وعن اللغات القومية المختلفة التي كانت تعبر عن هذه الاتجاهات، وأن يخلقوا لأنفسهم احتكاراً ثقافياً، وبذلك يصبحون أشبه بطبقة كهنوتية مغلقة جديدة. ولقد وضع الفنانون أنفسهم تحت حماية هذه الجماعة ورعايتها الروحية. وبعبارة أخرى فإنيهم تحرروا من الكنيسة والطوائف الحرفية، لا لشيء إلا لكي يصبحوا معتمدين على حسن نوايا جماعة تدعى لنفسها سلطة الكنيسة والطوائف الحرفية معاً. ذلك لأن المثقفين من أصحاب النزعة الإنسانية أصبحوا يعدون سلطة مطلقة في

جميع المسائل الفنية ذات الدلالة التاريخية أو الأسطورية، بل إنهم بدأوا أيضاً يتخصصون فى المسائل ذات الطابع الشكلى والتكنيكى. وفى نهاية الأمر أصبح الفنانون خاضعين لحكمهم فى الأمور التى لم تكن هناك فيها سلطة موجهة من قبل فيما عدا التراث ولوائح الطوائف الحرفية، والتى لم يكن لغير المتخصصين فيها من قبل أى رأى على الإطلاق. وكان ثمن استقلالهم عن الكنيسة والطوائف الحرفية، أعنى الثمن الذى يتعين عليهم دفعه لكى يرتفعوا فى السلم الاجتماعى، وبحرزوا النجاح والشهرة هو اعترافهم بمثقف النزعة الإنسانية حكماً فى شئون الفن. وبطبيعة الحال لم يكن مثقفو النزعة الإنسانية جميعاً نقاداً وعارفين بأصول الفن. ومع ذلك فقد وجد بينهم أول أمثلة الأشخاص غير المتخصصين، الذين لديهم فكرة ما من معايير القيمة الحقيقية فى الفن، والذين يستطيعون الحكم على الأعمال الفنية على أسس جمالية. وهم ، بوصفهم ذلك الجزء من الجمهور الذى يستطيع حقاً أن يصدر حكماً على الأعمال الفنية، يعدون بداية جمهور الفن بالمعنى الحديث الذى نفهمه لهذا التعبير^(١).

(١) CF. Albert Dresdner : Die Entstehung der Kunstkritik, 1915, pp. 86 – 7.

الفصل الثالث

المركز الاجتماعي للفنان

في عصر النهضة

أدى تزايد الطلب على الأعمال الفنية في عصر النهضة إلى ارتفاع الفنان من مستوى الصانع البورجوازي الصغير إلى مستوى المشتغل الحر بالعمل الذهني، وهي طبقة لم تكن لها من قبل أية جذور، ولكنها بدأت الآن تتحول إلى جماعة مستقرة اقتصاديًا وموحدة اجتماعيًا، وإن لم تكن قد أصبحت جماعة متجانسة. ولقد ظل الفنانون في الجزء الأول من القرن الخامس عشر أناسًا ذوي شأن غثيل كل الغالة، إذ كانوا يعدون صناعات من مرتبة أعلى، ولم تكن أصولهم الاجتماعية وثقافتهم تؤهلهم لأن يكونوا مختلفين على أي نحو عن العناصر البورجوازية الصغيرة في الطوائف الحرفية. فقد كان أندريا دل كاستagno Andrea del Castagno ابن فلاح، وكان باولو أوتشيللو Paolo Uccello ابن حلاق، وفيليبوبيني ابن قصاب، والأخوان بولا جولي ابني بائع طيور. وكانت تطلق عليهم أسماء مستمدة من حرف آبائهم، أو موطن ميلادهم، أو معلمهم، كما كانوا يعاملون دون كلفة كالخدم. وكانوا خاضعين لقواعد الطائفة الحرفية، ولم تكن مواهبهم هي التي تؤهلهم لأن يشتغلوا فنانيين محترفين، بل كان ما يؤهلهم. لذلك هو البرنامج التدريبي الذي يتم وفقًا لقواعد الطائفة الحرفية. وكان تعليمهم مبنياً على نفس المبادئ التي يبنى عليها تعليم الصانع العاديين، إذ أنهم لم يكونوا يتلقون تعليمهم في مدارس، بل في ورش، وكان التعليم عملياً لا نظرياً. وبعد أن كانوا يلتقون بمبادئ القراءة والكتابة والحساب، كانوا يتعلمون وهم بعد أطفال، على معلم، يقضون معه عادة سنوات متعددة. وأنا لتعلم أن فنانيين مثل بيروجينو Perugino، وأندريا دل سارتو A. del Sarto، وفرا بارتولوميو Fra Bartolommeo قد قضوا هم أنفسهم فترة تلمذة تتراوح بين ثماني وعشر سنوات. وقد بدأ معظم فناني عصر النهضة، وضمنهم

برونللسكى ودوناتللو، وجيبرتى وأوتشيللو، وانطونيو بولاجولو، وفيروكسيو، وجيرلانداجو، وبوتيتشيللى وفرانشا Francia — بدأوا فى ورش للصاغة، ومن هنا أطلق على هذه الورش، من حق، اسم المدرسة الفنية لذلك القرن. كما أن كثيراً من النحاتين بدأوا عملهم مع بنائين للأحجار ونحاتين للحجر الزخرفى، تماماً كما فعل أسلافهم فى العصور الوسطى. وظل دوناتللو، حتى بعد أن قبلته طائفته الحرفية، يوصف بأنه "صانع وبناء بالحجارة". وليس أدل على ما كان دوناتللو ذاته يعتقد من العلاقة بين الفن والصناعة، من أنه قد قصد من واحد من آخر أعماله وأهمها، وهو مجموعة جوديت وهولوفيرن Judith and Holofernes، أن يكون زخرفاً لنافورة فى ساحة قصر مدينتى. ومع ذلك فإن ورش الفنانين الكبار فى أوائل عصر النهضة قد استحدثت أساليب تعليمية أقرب إلى الطابع الفردى، وذلك على الرغم من أن تنظيمها كان فى أساسه مصطبغاً بصفة الصناعة الحرفية. وهذا ينطبق قبل كل شيء على ورش فيروكيو، وبولا وجولا، وجيرلانداجو فى فلورنسه، وعلى ورش فرانيسكو سكوارشوني F. Squarcione فى بانوا، وجوفانى بلينى فى البندقية. وهى الورش التى اشتهر رؤساؤها بوصفهم معلمين، بقدر ما اشتهروا بوصفهم فنانين. ولم يعد الصبيان الراغبون فى التلمذ يلتحقون بأول ورشة يصادفونها، بل أصبحوا يقصدون معلماً بعينه، كان يتلقى منهم عدداً أكبر كلما كانت شهرته أوسع، والإقبال عليه أشد، بوصفه فناناً. ذلك لأن هؤلاء الصبيان كانوا على الأقل أرخص مصدر للعمل، إن لم يكونوا أفضل مصدر، وأغلب الظن أن هذا، وليس طموح كبار الفنانين فى أن يعدوا معلمين أكفاء، هو السبب الرئيسى فى التوسع الذى طرأ منذ ذلك الحين على برامج التعليم الفنى.

ويبدأ برنامج التدريب، الذى كان لا يزال يسير على نهج تراث العصور الوسطى، بأنواع شتى من الأعمال الشاذة، كإعداد الألوان، وإصلاح الفرش، ووضع الطبقة الأولى من الألوان فى الصور، ثم يمتد إلى نقل التكوينات الفردية من المسودة إلى الإطار، وتنفيذ مختلف أجزاء الملابس والأجزاء الأقل أهمية فى الجسم، وينتهى بإنجاز أعمال كاملة من مجرد تخطيطات وتعليمات. وهكذا يتحول الصبى إلى مساعد مستقل إلى حد ما، وإن كان من الواجب التمييز بينه وبين التلميذ: إذ ليس جميع

مساعدى أستاذ معين تلاميذ له، كما أنه ليس كل التلاميذ يبقون مع معلمهم كمساعدين له. وكثيراً ما يكون المساعد على نفس مستوى المعلم، ولكنه يكون أيضاً فى كثير من الأحيان مجرد أداة لا شخصية فى أيدي صاحب الورشة. نتيجة لاختلاف الطرق التى يمكن بها الجمع بين هذه الإمكانيات، ولتعاون المعلم والمساعدين والتلاميذ فى كثير من الأحيان، ظهر مزيج من الأساليب يصعب تحليله، بل ظهر فى بعض الأحيان توازن فعلى فى الفوارق الفردية، وشكل جماعى كان لتراث الصنعة الحرفية أهم تأثير حاسم فيه. أما تلك المسألة التى هودتنا إياها سير حياة فناني عصر النهضة — سواء أكانت صحيحة أم باطلة — وأعنى بها أن الأستاذ يكف عن التصوير لأن واحداً من تلاميذه قد تفوق عليه (تشيماپوى Cimabue — جوتو، فيروكيو — ليوناردو، فرانشا — رافاييل) فإما أنها تمثل مرحلة متأخرة فى التطور، كان فيها مجتمع الورشة الصغير قد سار بالفعل فى طريق الانحلال، وإما أن هناك بالضرورة تفسيراً أكثر واقعية من ذلك الذى تقدمه الحكايات التى تروى عن الفنانين، كما هى الحال مثلاً فى حالة فيروكيو وليوناردو. فمن الجائز أن فيروكيو قد توقف عن التصوير واقتصر على تنفيذ أعمال تشكيلية بعد أن اقتنع بأنه يستطيع أن يعمد — وهو مطمئن البال — بأعمال التصوير التى يكلف بها مساعد مثل ليوناردو^(١).

وقد ظل استوديو الفنان فى أوائل عصر النهضة تسوده الروح الجماعية للتجمع الحرفى بين البنائين، ولورش الطوائف الحرفية، ولم يكن العمل الفنى قد أصبح بعد تعبيراً عن شخصية مستقلة، تؤكد فرديتها وتستقل عن كل المؤثرات الخارجية. وأول حالة نجد فيها فناً يؤكد أنه قام وحده، وعلى نحو مستقل، بتشكيل العمل الفنى كله من أول خط إلى آخره، ويمجز فيها عن التعاون مع التلاميذ والمساعدين، هى حالة ميكلائجلو، الذى كان — فى هذه الناحية بدورها — أول الفنانين المحدثين. فحتى نهاية القرن الخامس عشر كان أداء الأعمال الفنية يتم فى قالب جماعية تاماً^(٢). وهكذا كانت تنشأ منظمات أشبه بالمصانع، تضم

(١) Kenneth Clark : Leonardo da Vinci, 1939, pp. 11 - 12 .

(٢) قارن ، بالنسبة إلى ما يلى :

M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, pp. 316 ff .

مساعدين وعمالاً عديدين، لمواجهة المهام الواسعة النطاق، ولا سيما أعمال النحت الكبرى. ففي الاستوديو الخاص بجيبرتي، كان يستخدم عدد من الماعدين وصل إلى عشرين، خلال العمل فى أبواب دار التعميد، وهى من أعظم المهام التى كلف بها فنان فى القرن الخامس عشر. كذلك فإن جبرلانداجو وپنتوريكيو Pinturicchio ، من بين المصورين، كان لديهم مجموعة من الماعدين أثناء اشتغالهم فى أعمال الفريسك العظيمة التى قاموا بها. ولقد كانت ورشة جبرلانداجو، التى كان يعمل بها أساساً إخوته وزوج أخته بوصفهم ماعدين دائمين، وكذلك استديوهات أترى بولاجولو ودلاروبيا della Robbia ، من أعظم المؤسسات العائلية فى ذلك القرن. كما يوجد ملاك استوديوهات كانوا رجال أعمال أكثر منهم فنانين، ولم يكونوا عادة يقبلون طلبات إلا لكى يبحثوا لها عن مصور مناسب يتولى تنفيذها. ويبدو أن ايفانجليستا دابراديس Evangelista da Pradis فى ميلانو، كان واحداً من هؤلاء، إذ كان من بين من استخدمهم وقتاً ما، الفنان ليوناردو دافنشى. وإلى جانب أشكال العمل الجماعى هذه، التى هى أشبه ما تكون بالمؤسسات التجارية، نجد فى القرن الخامس عشر الشركة التى تجمع بين اثنين من الفنانين لا يزالان فى مقتبل عمرهما، ويديران ورشة مشتركة لأن كلا منهما لا يملك نفقات مؤسسة مستقلة. ومن هذا القبيل تلك الشركات التى كانت تجمع بين دوناتللو وميكولوتسو Michelozzo، وبين فرابارتولوميو والبرتينللى، وبين أندريا دل سارتو وفرانشابيجيو Franciabigio . وفى كل هذه الحالات كانت لا تزال هناك أشكال من التنظيم الذى يعلو على الطابع الشخصى، تحوّل دون اتخاذ العمل الفنى طابعاً فردياً متطرفاً. وكان الميل إلى الاندماج العقلى يتجلى فى الاتجاهين الأفقى والرأسى. فالشخصيات الممثلة لذلك العصر تكون سلسلة طويلة من الأسماء المتعاقبة المتصلة (كما هى الحال مثلاً فى تعاقب الأستاذ والتلميذ : فرا أنجليكو - بنوتسو جوتسولى - كوزيمو روسيللى - ببيرو جى كوزيمو - أندريا دل سارتو - بونتورمو - برونزينو) بحيث يبدو أن التطور الرئيسى هو تطور تراث متصل على نحو مطلق.

وأوضح ما يعبر عن روح الصنعة الحرفية التى تعود القرن الخامس عشر هو أن استوديوهات الفنانين كانت تأخذ فى كثير من الأحيان طلبات صغيرة ذات طابع تكتيكى بحث. ذلك لأن سجلات نيرى دى بيتشى تكشف لنا عن ذلك العدد

الهائل من السلع المصنوعة يدوياً، التي كانت تنتجها ورشة مصور عليه إقبال شديد، إذ كانت الورشة تفتج، إلى جانب الصور، دروعاً منقوشة، ورايات، ولافتات للحوانيت، وزخارف خشبية، وأشغال الحفر الخشبية الملونة، وزخارف لنساجى السجاد والمطرزين، وقطعا زخرفية لمناسبات الأعياد، وأشياء كثيرة أخرى. ولقد ظل أنطونيو بولاجولو، حتى بعد أن أصبح مصوراً ونحاتاً مشهوراً، يدير ورشة صانع، وكان فى مشغله يصنع، إلى جانب أعمال النحت والمصوغات، نماذج للمنسوجات المرسومة، ويضع تخطيطات لأعمال النحت. كذلك فإن فيروكيو كان، حتى وهو فى قمة شهرته، يصنع شتى أنواع الأواني الخزفية والخشب المحفور المزخرف. كما أن دوناتلو صنع لراعيه مارتللي بدلة الحرب المشهورة، بل صنع له أيضاً مرآة فضية. وصنع لوكاداروبها قوالب خزفية للكنائس والبهوت الخاصة، كما رسم بوتيتشلى زخارف للتطريز، وكان سكوارشوني Squarcione يمتلك ورشة تطريز. وبطبيعة الحال ينبغي علينا أن نقوم بتمييز وفقاً لمرحلة التطور التاريخى ومكانة كل فنان على حدة، بحيث لا نقصور مثلاً أن جبرلانداجو وبوتيتشلى كانا يرسمان لافتات لمحلات خباز أو قصاب فى شارع قريب، إذ أن أمثال هذه الطلبات لم تكن تنفذ فى ورشهم على الإطلاق. ومن جهة أخرى فلم يكن الفنان يرى أن مما يحط من قدره أن يرسم رايات للطوائف الحرفية، أو صناديق زفاف وأطباقاً للمراثس. وهكذا كان بوتيتشلى، وفيليبينوليبى، وببيرو دى كوزيمو، يعملون بنشاط فى صناعة الصناديق المنقوشة فى فترة القرن الخامس عشر ذاته. ولم يبدأ التغيير الجذرى فى المعايير الشائع قبولها للعمل الفنى إلا فى عصر ميكلانجلو. فلم يعد فازارى Vasari يرى أن قبول الصناعات اليدوية البحتة يتمشى مع احترام الفنان لذاته. كما أن هذه المرحلة تعنى نهاية اعتماد الفنانين على الطوائف الحرفية. والواقع أن نتيجة مداوات طائفة المصورين الحرفية فى جنوا ضد المصور جوفانى باتستا بوجى G.B. Poggi الذى حكم عليه بعدم ممارسة فنه فى جنوا لأنه لم يمر ببرنامج التدريب المحدد البالغ مقداره سبع سنوات - هذه النتيجة كانت لها أهمية ذات دلالة خاصة. ذلك لأن عام ١٥٩٠، الذى حدث فيه هذه القضية، والذى اتخذ فيه القرار

الحاسم، وأعنى به أن لوائح الطوائف الحرفية ليست ملزمة للفنانين الذين يملكون حوانيت مفتوحة، قد شهد نهاية تطور بلغ حوالى مائتى عام^(١).

كذلك كان فنانو أوائل عصر النهضة على قدم المساواة من الناحية الاقتصادية، مع الحرفيين من أفراد البورجوازية الصغيرة. صحيح أن حالتهم لم تكن فى عمومها ممتازة، غير أنها لم تكن أيضاً محفوفة بالخطر. فلم يكن هناك، حتى ذلك الحين، أى فنان يستطيع أن يحيا حياة السادة المنعمين، ولكن لم يكن هناك، من جهة أخرى، ما يمكن تسميته بالطبقة العاملة فى مجال الفن. صحيح أن المصورين كانوا يشكون على الدوام، فى إقراراتهم التى يقدمونها عن ضريبة الدخل، من ظروفهم المالية الصعبة، غير أن المؤكد أن هذه الوثائق لا يمكن أن تعد أوثق المصادر التاريخية. ولقد أكد مازاتشو أنه عاجز حتى عن دفع أجر الصبي الذى يساعده، ونحن نعلم بالفعل أنه مات فقيراً مديناً^(٢). وذكر فازارى أن فيلهولبي لم يكن يستطيع أن يشتري لنفسه زوجاً من الجوارب، كما شكا باولو أوتشيلو فى شيخوخته من أنه لا يملك شيئاً، ولم يعد يستطيع العمل، وكانت زوجته مريضة. وكان أحسن الفنانين حالاً هم الذين يشتغلون فى خدمة بلاط أو سيد يرهامهم. مثال ذلك أن فرا أنجليكو كان يتقاضى ١٥ دوكا شهرياً من هيئة الكنيسة فى وقت كان فيه من يحصل على ٣٠٠ دوكا سنوياً يستطيع أن يحيا حياة بذخ وترف فى فلورنسه، التى كانت نفقات المعيشة فيها أقل إلى حد ما^(٣). ومما له دلالة أن الأسعار ظلت فى عمومها فى مستوى متوسط، وأن الفنانين المشاهير أنفسهم لم يكونوا يتقاضون أجوراً أفضل بكثير مما يتلقاه الفنان المتوسط والصانع الماهر. ومن الجائز أن شخصيات مثل دوناتللو كانت تتقاضى أجوراً أهلى إلى حد ما، ولكن "الأسعار الخيالية" لم تكن قد عرفت بعد^(٤).

:

(١) A Dresdner, op. cit., p. 94.

(٢) Gaye : Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV - XVI, 1839- 40, I, p. 115.

(٣) M. J. Jerrold : Italy in the Renaissance, 1927, p. 35.

(٤) H. Lerner - Lehmkuhl : Zur Struktur u. Gesch. Des florent. Kuslmarkstes im XV Jahrhundert, 1936, pp. 28 - 9.

وقد تلقى جنتيلي دى فابريانو ١٥٠ فلورين عن لوحته "عبادة المجوس Adoration of the magi"، كما تقاضى بنوتسوجوتسولى ٦٠ فلورين لقاء قطعة فنية توضع على الهيكل، وفيليبوليسى ٤٠ فلورين عن لوحة للعدراء، ولكن بوتيتشلى كان قد تلقى ٧٥ فلورين عن لوحته فى نفس الموضوع^(١). وكان جيبرتى يتقاضى مرتباً ثابتاً مقداره ٢٠٠ فلورين عندما كان يشتغل فى أبواب هيكل القميد، على حين أن مستشار المجلس التنفيذى (Signoria) كان يتقاضى ٦٠٠ فلورين، يتعين عليه أن يدفع منها أجر أربعة كتبة أيضاً. وفى الفترة ذاتها كان الناسخ الجيد للمخطوطات يتقاضى ٣٠ فلورين بالإضافة إلى الإقامة الكاملة. وعلى ذلك فليس من الدقة القول أن أجور الفنانين كانت سيئة، وإن كانوا قد ظلوا بعيدين كل البعد عن مستوى مشاهير الأدباء وأساتذة الجامعات، الذين كانوا فى أحيان كثيرة يتقاضون ما بين ٥٠٠ و ٢٠٠٠ فلورين سنوياً^(٢). ولقد كانت سوق الفن بأسرها لا تزال تتحرك فى حدود ضيقة نسبياً، وكان على الفنانين أن يطلبوا دفعات "تحت الحساب" أثناء العمل، بل أن الشخص الذى يستخدمهم كان يخطر فى كثير من الأحيان إلى دفع أجور المواد المستخدمة بالتقسيط^(٣). كما كان على الأمراء أن يكافحوا ضد نقص الأموال الجاهزة، وقد شكوا لهوناردو مرازاً إلى راهبه لودوفيكو مورو من عدم تقاضيه أجره^(٤). والواقع أن تقاضى الفنانين أجوراً منتظمة من مستخدميهم كان من الظواهر المعبرة بحق عن اتخاذ العمل الفنى طابع الصنعة اليدوية. أما فى حالة المهام الفنية الأوسع نطاقاً، فإن صاحب العمل كان يتحمل جميع المصروفات النقدية - أى نفقات المواد، والأجور، وفى كثير من الأحيان نفقات الميشة والسكن للمساعدين والصبيان - وكان الفنان ذاته يتلقى أجره حسب الوقت الذى يقضيه فى العمل. وقد ظل العمل بالأجر هو القاعدة العامة فى التصوير حتى نهاية القرن الخامس عشر.

(١) Ibid., pp. 38 - 9.

(٢) Ibid., p. 50.

(٣) M. Wackernagel : Der Lebensraum des Kuenstlers, p. 355.

(٤) R. Saitschick, op. cit., p. 199.

ولم تصبح هذه الطريقة فى الدفع مقتصرة على المهام التى يقوم بها الصناع وحدهم، كالترميم والنسخ، إلا فيما بعد^(١).

على أن انفصال مهنة الفن عن الصنعة اليدوية البهتة أدى إلى تغير تدريجى فى جميع الشروط المنصوص عليها فى عقود العمل. ففى عقد وقع مع جهرلانداجو، مؤرخ فى ١٤٨٥، كان لا يزال هناك نص يتعلق بسعر الألوان التى ستستخدم، ولكن عقداً آخر مع فهايننو لىبي، مؤرخاً فى ١٤٨٧، كان ينص على أن يتحمل الفنان نفقات المواد، كما عقد اتفاق مماثل مع ميكلانجلو فى عام ١٤٩٨. وبطبيعة الحال، فإن من المستحيل وضع خط فاصل مطلق فى هذا الصدد، غير أن التغير قد حدث، على أية حال، قرب نهاية القرن، وكان بدوره مرتبطاً ارتباطاً واضحاً كل الوضوح بشخص ميكلانجلو. ولقد كان العرف الشائع فى القرن الخامس عشر هو أن يشترط على الفنان تقديم ضامن لمراعاة الالتزام بالعقد، أما فى حالة ميكلانجلو فكان هذا الضمان إجراء شكلياً بحثاً. وهكذا حدث فى إحدى الحالات أن قام كاتب العقد ذاته بمهمة الضمان لكلا الطرفين^(٢). أما الإلزامات الأخرى التى تقيد الفنان فإن النصوص التى تحددها فى العقود أخذت تزداد مرونة وتحرراً. ففى عقد يرجع تاريخه إلى عام ١٥٣٤ تركت لسيباستيانودل بيومبو Sebastinano del Piombo حرية اختيار أى موضوع يشاء فى رسم لوحة معينة، بشرط واحد هو ألا تكون صورة قديس. وفى عام ١٥٣١ طلب نفس الشخص الذى يجمع الأعمال الفنية من ميكلانجلو أن يصنع له عملاً ما، وترك للفنان كل الحرية فى أن يقرر إن كان ذلك تصويراً أم قطعة من النحت.

ولقد كان مركز الفنانين فى إيطاليا خلال عصر النهضة أفضل منذ البداية منه فى البلدان الأخرى. ولا يرجع ذلك إلى أن حياة المدن كانت قد اتخذت فيها أشكالاً أكثر تطوراً - إذ أن البيئة البورجوازية فى ذاتها لم تكن تتيح لهم فرصاً أفضل مما تتيحها للصانع الحرفى العادى - بقدر ما يرجع إلى أن الأمراء والطغاة

(١) Paul Drey : Die wirtschaftlichen der Malkunst, 1910, p. 46 .

(٢) Ibid., pp. 20 - 1 .

الإيطاليين كانوا أقدر على تقدير مواهب الفنانين من الحكام الأجانب. والواقع أن تزايد استقلال الفنانين الإيطاليين عن الطوائف الحرفية، وهو الاستقلال الذى يبنى عليه مركزهم المميز، كان يرجع قبل كل شيء إلى استخدامهم باستمرار فى بلاط القصور. ففي شمال أوروبا كان الفنان مرتبطاً بمدينة واحدة، أما فى إيطاليا فكان الفنان ينتقل فى كثير من الأحيان من بلاط إلى بلاط، ومن مدينة إلى مدينة، وأدت حياة الترحال هذه ذاتها إلى قدر من التخفيف فى لوائح الطوائف الحرفية، التى تبنى على الظروف المحلية ولا يمكن تنفيذها إلا فى الحدود المحلية. ونظراً إلى أن الأمراء كانوا حريصين على أن يجتذبوا إلى قصورهم، ليس فقط كبار الأساتذة البارزين، بل أيضاً فنانين معيّنين كانوا فى كثير من الأحيان ينتمون إلى جهة أخرى، فقد وجب تحرير هؤلاء الآخرين من قيود لوائح الطوائف الحرفية. ولم يكن من الممكن إرغامهم على اتباع اللوائح المحلية للصناعة فى أدائهم لمهامهم، أو على طلب تصريح للعمل من الفرع المحلى للطائفة الحرفية، أو التقييد بعدد معين من المساعدين والصبيان لا يسمح لهم باستخدام غيرهم. وبعد أن كانوا ينجزون عملاً كلفهم به شخص معين، كانوا ينتقلون مع مساعديهم للاشتغال لدى شخص آخر يتولى رعايتهم، ويتمتعون عنده أيضاً بنفس الحقوق الاستثنائية. وهكذا كان مصورو البلاط الرحالة هؤلاء بمنأى عن سلطة الطوائف الحرفية منذ البداية. غير أن الامتيازات التى كان الفنانون يتمتعون بها فى القصور كان لابد أن تؤثر فى الطريقة التى يعاملون بها فى المدن، لاسيما وأن نفس الفنانين كانوا فى كثير من الأحيان يشتغلون فى المكانين معاً، وكان على المدن أن تعمل على مواجهة منافسة القصور إذا شاءت أن تجتذب أفضل الفنانين. وعلى ذلك فإن تحرير الفنانين من الطوائف الحرفية لم يكن نتيجة ارتفاع مستوى احترامهم لأنفسهم أو اعتراف الآخرين بحقوقهم فى أن يعاملوا على قدم المساواة مع الشعراء والعلماء، وإنما كان نتيجة الحاجة إلى خدماتهم وضرورة التنافس عليها. أما احترامهم لأنفسهم فلم يكن إلا تعبيراً عن قيمتهم فى السوق.

وكان أول مظهر من مظاهر ارتفاع مكانة الفنانين الاجتماعية هو الأجور التى يتلقونها. ففي الربع الأخير من القرن الخامس عشر بدأت تدفع فى فلورنسه أجور

مرتفعة نسبياً عن صور "الفرسك". وفي عام ١٤٨٥ وافق جوفاني تورنايوني على أن يدفع لجيرلانداجو قدره ١١٠٠ فلورين لكي يرسم هيكل العائلة في سانتا ماريا نوفا. كما تلقى فيليبينو ليبى عن رسومه الحائطية في "سانتا ماريا منيرفا" في روما مبلغ ٢٠٠٠ دوكا ذهبية، وهو مبلغ يساوى على وجه التقريب نفس العدد بالفلورين. وتلقى ميكانجلو مبلغ ٣٠٠٠ دوكا عن صورة في سقف الكنيسة الستينية^(١). وقرب نهاية القرن، كان هناك عدد غير قليل من الفنانين يتمتعون بمركز مالى طيب، بل أن فيليبينو ليبى جمع ثروة كبيرة. وكان بيروجينو يملك بهوتا، وبندتو داماجانو يملك ضيعة. وكان ليوناردو يتقاضى مرتباً سنوياً مقداره ٢٠٠٠ دوكا في ميلانو، كما كان يتقاضى في فرنسا ٣٥,٠٠٠ فرنك سنوياً^(٢). وكان أساطين الفن المشهورون في القرن السادس عشر، ولاسيما رافاييل وتيسان، يستمتعون بدخل كبير، ويحيون حياة سادة عظام. وصحيح أن طريقة حياة ميكلانجلو كانت متواضعة ظاهرياً، غير أن دخله بدوره كان مرتفعاً، وعندما رفض أن يتقاضى أجراً عن عمله في كاتدرائية القديس بطرس، كان قد أصبح بالفعل رجلاً ثرياً. وبالإضافة إلى الطلب المتزايد على الأعمال الفنية، والارتفاع العام فى الأسعار، فإن ازدياد أهمية السلطات الكنسية البابوية فى سوق الفن قرب مطلع القرن الجديد، ودخولها فى هذه السوق منافساً خطيراً للجمهور الفلورنسى المهتم بالفن، كان عاملاً من أهم العوامل التى أثرت فى اتجاه أجور الفنانين إلى الارتفاع. فقد أخذت مجموعة كاملة من الفنانين تنتقل من فلورنسه إلى روما العظيمة. وبطبيعة الحال فإن أولئك الذين ظلوا فى فلورنسه قد انتفعوا من العروض المرتفعة للبلاط البابوى - أو على الأصح فإن الذين انتفعوا بحق هم الفنانون الأعظم شهرة، أى أولئك الذين يتنبهى بذل جهد من أجل الاحتفاظ بهم. أما الأسعار التى كانت تدفع للآخرين فكانت أقل بكثير من الأجور التى تدفع فى أفضل سوق، وهكذا بدأت تظهر لأول مرة فوارق حقيقية فى المدفوعات التى تعطى للفنانين^(٣).

(١) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 34 .

(٢) R. Saitschick, op. cit., p. 197 .

(٣) H. Lerner – Lehmkuhl, op. cit., p. 54 .

ولقد عزا البعض تحرر المصورين والنحاتين من أغلال الطوائف الحرفية وارتفاعهم من مستوى الصنّاع الحرفيين إلى مستوى الشعراء والعلماء - عزا البعض ذلك إلى تحالفهم مع أدباء النزعة الإنسانية. ومن جهة أخرى فسر تأييد أدباء النزعة الإنسانية لهم بأن عشاق الفن والأدب هؤلاء كانوا ينظرون إلى الآثار الأدبية والفنية للعصر القديم على أنها تكون وحدة لا تنقسم، وكانوا مقتنعين بأن مكانة الشعراء كانت مساوية لمكانة الفنانين في العصر القديم^(١). بل أنهم لم يكونوا في واقع الأمر ليتصورون أن مصدر المعاصرون للأعمال الفنية القديمة حكمًا مختلفًا على مبدعي هذه الأعمال، إذ كانوا هم أنفسهم ينظرون إليها بنفس نظره التبرجّل التي ينظرون بها إلى الأعمال الشعرية، لأن النوعين معًا يرجعان في نظرهم إلى أصل واحد. وقد جعلوا عصرهم - بل وكل العصور اللاحقة حتى القرن التاسع عشر - يؤمن بأن الفنان، الذي لم يكن في أميين العصور القديمة أكثر من مجرد صانع آلي، يشترك مع الشاعر في شرف النعمة الإلهية. وليس من شك في أن أدباء النزعة الإنسانية قد أفادوا فناني عصر النهضة فائدة كبرى في سعي هؤلاء الآخرين إلى التحرر، وقدموا إليهم الأسلحة التي يدهمون بها حقوقهم في وجه الطوائف الحرفية، وكذلك في مقاومة العناصر الموجودة بين صفوفهم، والتي كانت ذات نزعة محافظة، وكان مستواها الفني أحمق، وبالتالي كان تعرّضها للخطر أعظم. ومع ذلك فإن حماية الأدباء لم تكن هي سبب ارتفاع المكانة الاجتماعية للفنان، بل كانت هي ذاتها مظهرًا لتطور كان له سبب آخر. أما هذا السبب فهو أن ظهور الهيئات المحلية والأمارات الجديدة من جهة، ونمو المدن وثرائها من جهة أخرى، قد أدى إلى تضيق الشقة بين العرض والطلب في سوق الفن، بحيث بدأ يتحقق توازن كامل بين الاثنين. ومن الحقائق المعروفة أن حركة الطوائف الحرفية بأسرها يرجع أصلها إلى محاولة تضيق الشقة على هذا النحو لصالح المنتجين. ولم تكن سلطات الطوائف الحرفية تتفاوض عن مخالفة لوائحها إلا عندما كان يختفى خطر النقص في العمل. فلم يكن الفنانون يدينون بتحرّهم للنوايا الطيبة لأدباء النزعة الإنسانية، بل لأن هذا الخطر قد أخذ يقل أهمية بالتدرّج. كذلك كان الفنانون يلتصمون صداقة هؤلاء،

(١) A. Dresdner, op. cit., pp. 77 - 9.

الأدباء، لا من أجل التغلب على مقاومة الطوائف الحرفية، بل لتعبير المركز الاقتصادي الذي كانوا قد اكتسبوه من قبل في أعين الطبقة العليا التي تصطبغ عقليتها بالنزعة الإنسانية، ولكي يستعينوا بمعلوماتهم العلمية التي كانوا يحتاجون إليها في صياغتهم لموضوعات أسطورية وتاريخية يمكن أن تلقى رواجاً في السوق. فادباء النزعة الإنسانية كانوا في نظر الفنانين هم الذين يضمنون لهم مكانة عقلية. كما أن أدباء النزعة الإنسانية ذاتهم كانوا يدركون قيمة الفن بوصفه وسيلة للدعاية للأفكار التي يتركز عليها امتيازهم العقلي. وكانت هذه العلاقة المتبادلة هي التي أدت إلى ظهور مفهوم وحدة الفنون لأول مرة، وهو مفهوم نأخذه نحن قضية مسلماً بها، ولكنه لم يكن معروفاً قبل عصر النهضة. فلم يكن أفلاطون هو الوحيد الذي أجرى تمييزاً أساسياً بين الفنون البصرية والشعر، بل أنه حتى في السنوات المتأخرة للعصر الكلاسيكي القديم والمصور الوسطى، لم يخطر ببال أحد أن يفترض وجود أية علاقة بين الفن والشعر أوثق من العلاقة الموجودة بين العلم والشعر أو بين الفلسفة والفن.

ولقد كانت المؤلفات المكتوبة عن الفن في العصور الوسطى تقتصر على كتب الإرشاد والتعليم. ولم تكن هذه الموجزات العملية تفسح أي حد فاصل بين الفن والصناعة العملية. وحتى تلك الدراسة الشاملة التي كتبها تشينينو تشينيني Cennino Cennini عن التصوير ظلت خاضعة لآراء الطوائف الحرفية، ومبنية على مفهوم إتقان الصنعة عند هذه الطوائف. فقد كان يدعو الفنانين إلى أن يكونوا مجتهدين، مطيعين، مثابرين، ورأي أن "محاكاة" النماذج هي الطريق الأكيد إلى إتقان الصنعة الفنية. وكان هذا كله يتمشى مع الاتجاهات التقليدية القديمة في العصور الوسطى. أما الاستعاضة عن محاكاة كبار الفنانين بدراسة الطبيعة فقد تحققت نظرياً للمرة الأولى على يد ليوناردو دافنشي، ولكنه لم يكن يعبر إلا عن انتصار نزعة مطابقة الطبيعة والعقلانية على التراث، وهو الانتصار الذي كان قد تحقق في الميدان العملي منذ عهد بعيد. وتدل نظريته في الفن، التي تتركز على دراسة الطبيعة، على أنه قد حدث خلال ذلك تغير كامل في العلاقة بين الأستاذ والتلميذ. والواقع أنه كان لابد أن يبدأ تحرر الفن من روح الصنعة الحرفية الخالصة

بإدخال تغيير على نظام التتلمذ، وإلغاء احتكار الطوائف الحرفية للتعليم. فطالما أن حق الممارسة الاحترافية للفن كان مقيداً بالتتلمذ على أستاذ من أساتذة الطائفة الحرفية، كان من المستحيل التخلص من تأثير الطوائف، ومن سيطرة تراث الصنعة الحرفية^(١). وكان لابد أن ينتقل تعليم الجيل الناشئ في الفن من الورشة إلى المدرسة، وأن يحل التعليم النظري، جزئياً، محل التعليم العملي، لكي تزاح المقبات التي كان النظام القديم يضعها في وجه المواهب الجديدة. وبطبيعة الحال فإن النظام الجديد أخذ يخلق بالتدرج روابط جديدة وعقبات جديدة. فهذه العملية قد بدأ بحلول المثل الأعلى للطبيعة محل سلطة كبار الفنانين، وانتهت بتلك المجموعة المحددة من النظريات، التي يمثلها التعليم الأكاديمي، والتي تحل فيها محل النماذج القديمة المرفوضة مثل علمها جديدة لا تقل عن هذه النماذج تحديداً، ولكنها أصبحت منذ ذلك الوقت تهني على أساس علمي. ولذا ذكر في هذا الصدد أن المنهج العلمي في تعليم الفن قد بدأ في الورش الفنية ذاتها. فمنذ أوائل القرن الخامس عشر نجد الصبيان في الورش يلقنون مبادئ الهندسة والمنظور والتشريح، بالإضافة إلى التعليم العملي، ويدربون على الرسم من الحياة ومن نماذج على هيئة دسي. وكان الأساتذة ينظمون برامج في ورشهم، وأدى هذا النظام، من جهة، إلى ظهور الأكاديميات الخاصة التي كانت تجمع بين التعليم العملي والنظري^(٢)، كما أدى من جهة أخرى إلى ظهور الأكاديميات العامة التي ألغى فيها تراث العلاقات الاجتماعية والصنعة الحرفية السائد في الورش القديمة، وحلت محله علاقة ذهنية محضة بين المعلم والتلميذ. وظلت الدراسة في الورش والأكاديميات الخاصة قائمة طوال القرن السادس عشر، ولكنها أخذت تفقد بالتدرج تأثيرها في تكوين الأسلوب.

ولقد بدأ المفهوم العلمي للفن، الذي يكون أساس الدراسة في الأكاديميات، عند ليون باتستا البرتي. فهو أول من عبر عن الفكرة القائلة أن الرياضيات هي

(١) Ibid., p. 95 .

(٢) Joseph Meder : Die Handzeichnung, Ihre Technik und Entwicklung, 1919, p. 214.

الأساس المشترك بين الفن والعلوم، ما دامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور مباحث رياضية. كذلك فإنه أول من عبر بوضوح عن تلك الوحدة بين الصانع التكنيكي التجريبي والفنان الفاحص الدقيق، وهي الوحدة التي كانت قد تحققت من قبل عملها عند مازاتشو Masaccio وأوتشيللو Uccello^(١). ذلك لأن كلا منهما يحاول أن يفهم العالم تجريبيًا وأن يستخلص قوانين عقلية من هذه الخبرة بالعالم، وكلاهما يسعى إلى معرفة الطبيعة والتحكم فيها، وكل منهما يتميز - بفضل نشاطه الخلاق، الذي هو فعل إيجابي Poiein بالمعنى الصحيح - عن المعلم الجامعي الذي يقتصر على التأمل الخالص، ويلتزم حدود معلوماته العلمية. ولكن إذا كان التكنيكي والعالم الطبيعي قد أصبح من حقهما الآن أن يعدا مثقفين عقليين، نظرًا إلى معرفتهما الرياضية، فإن الفنان، الذي يكون في كثير من الأحيان هو والتكنيكي والعالم شخصًا واحدًا، يحق له بالفعل أن يتميز عن الصانع الحرفي، وأن يطالب بالنظر إلى الوسيلة التي يعبر فيها عن نفسه على أنها واحدة من "الفنون الحرة".

ولم يصف ليوناردو أية فكرة أساسية جديدة إلى أقوال ألبرتي، التي ارتفع الفن فيها إلى مرتبة العلم، ووضع الفنان على نفس مستوى أديب النزعة الإنسانية، وكل ما فعله هو أنه أكد آراء سلفه. فهو يذهب إلى أن التصوير هو من جهة نوع من العلم الطبيعي الدقيق، وهو من جهة أخرى يسمو على العلوم، لأن هذه "مصنوعة" أي أنها لا شخصية - على حين أن الفن مطبوع، يرتبط بالفرد وقدراته الفطرية^(٢). وهكذا فإن ليوناردو يرى أن ما يميز أحقية التصوير بأن يعد واحدًا من "الفنون الحرة"، ليس معرفة الفنان الرياضية فحسب، بل أيضًا موهبته التي تعادل في رأى ليوناردو العبقرية الشعرية. وقد عاد إلى الأذهان من جديد تلك الكلمة المنسوبة إلى سيمونيدس، والتي يوصف فيها التصوير بأنه "شعر صامت" والشعر بأنه "تصوير ناطق"، فكان على هذا النحو هو نقطة بداية ذلك الخلاف الطويل حول ترتيب الفنون من حيث الأفضلية، وهو الخلاف الذي أسهم فيه "لسنج Lessing" فيما بعد. ويعتقد ليوناردو إنه إذا ما عد صمت التصوير وبكمه نقصًا، فمن الممكن على

(١) Leonardo Obchki : Gesch. Der neuprachlichen wiss. Lit., I, 1919, pp. 107 - 8.

(٢) A. Dresdner, op. cit., p. 72.

نفس النحو أن يتحدث المرء عن عمى الشعر^(١). ولو كان هناك فنان أوثق منه صلة بأدباء النهضة الإنسانية لما جرؤ على التفوه بتصريح ينطوى على مثل هذه الهرطقة.

ونستطيع أن نلاحظ، حتى لدى الشخصيات الأولى التي مهدت الطريق للنهضة الإنسانية، تقديرًا أرفع لقيمة التصوير، ارتفع فوق مستوى وجهة النظر السائدة في العصور الوسطى، التي كانت تجعل منه ذا طبيعة مشابهة لطبيعة أى عمل يدوى آخر. فقد خلد دانتي ذكرى الفنانين تشيمايوى Cimabue وجوتو (المطهر، ١١، ٩٦/٩٤) وقارنهما بشاعرين مثل جويدو جوينيتشلى Guido Giunivelli وجويدو كافالكانتى G. Cavalcanti. كما امتدح بترارك، فى مقطوعاته الشعرية (Sonnets)، المصور سيمونى مارتينى، وأشار فيليبو فيلانى، فى معرض امتداحه لفلورنسه، إلى عدة فنانين من بين مشاهير الرجال فى المدينة. وتنطوى القصص القصيرة (nouvelle) لعصر النهضة الإيطالى - ولاسيما قصص بوكاشيو وزاكتى Sacchetti - على عدد هائل من نواذر الفنانين. وعلى الرغم من أن الفن ذاته كان يقوم فى هذه القصص بدور ضئيل جدًا، فإن مما له دلالة أن رواة القصص أبدوا من الاهتمام بالفنانين لذاتهم ما جعلهم يرفعونهم فوق مستوى الحياة المجهولة للصانع العادى، ويعاملونهم بوصفهم شخصيات فردية. ولقد شهد النصف الأول من القرن الخامس عشر بالفعل بداية ظهور سيرة حياة الفنان، التى كانت نتاجًا مميزًا بحق لعصر النهضة الإيطالى. وكان برونللسكى أول فنان جعل أحد معاصريه يكتب تاريخ حياته، وهو امتياز كان من قبل وقفًا على الأمراء والأبطال والقديسين. كما كتب جيبرتى أول سيرة ذاتية نعرفها لفنان. وقد شهدت البلدية، تكريمًا لبرونللسكى، نصبًا تذكاريًا فى الكاتدرائية، وأهدى لورنتسو رغبة فى أن تنتقل رفاته فيليبو لىبى إلى مسقط رأسه من سيوليتو وتدفن بما تستحقه من مظاهر التكريم. ولكن، كان الرد عليه هو إبداء الأسف لأن بلدة سيوليتو أفقر فى عظماء الرجال بكثير من فلورنسه، ومن ثم فلا يمكن تلبية رغبته. كل ذلك كان تعبيرًا عن تحول مؤكد فى الاهتمام، من أعمال الفنان إلى شخصيته. فقد بدأ الناس يشعرون عن

(١) J. P. Richter : The Literary Work of Leonardo da Vinci, 1883. I, No. 654 .

وعى بالقدرة الخلاقة بمعناها الحديث، وأخذت تظهر دلائل متزايدة على زيادة احترام الفنان لذاته. وقد بقيت لدينا توقعات لجميع المصورين الهامين في القرن الخامس عشر تقريباً، وأعرب فيلارييتي Filarete بالفعل عن الرغبة في أن يقوم جميع الفنانين بتوقيع أعمالهم. ولكن الأمر الذي كان أبلغ دلالة من هذه العادة، هو أن معظم هؤلاء المصورين قد خلفوا صوراً شخصية ذاتية، على الرغم من أنها ليست في كل الأحوال صوراً مكتملة مكتفية بذاتها. إذ كان الفنانون يصورون أنفسهم، ومعهم في بعض الأحيان أسرهم، وكذلك بعض المارة، إلى جانب المؤسسين والراعين، والمعزاة وقديسيها. وهكذا يصور جيرلانداجو على أحد حوائط كنيسة سانتا ماريا نوفلا أquare أمام مؤسس الكنيسة وزوجته، بل أن مدينة بهروجيا كلفت بهروجينو بأن يضع صورته الشخصية إلى جانب صور الفرسك في السوق (الكامبيو). ومنحت جمهورية البندقية عضوية مجلس الأعيان لجنيتلي دافيريانو، كما انتخبت مدينة بولونيا فرانيسكو فرانسا في وظيفة "حامل الراية Gonfaloniere"، وخلفت فلورنسه على ميكيلوتسو لقباً رفيعاً هو "عضو المجلس"^(١).

ومن أبلغ الدلائل على هذا الوعي الذاتي الجديد لدى الفنانين، وتغير موقفهم من عملهم، أنهم بدأوا يتحررون من الطلبات المباشرة، ولم يعودوا من جهة ينفذون طلباتهم بنفس الدقة القديمة، كما كانوا، من جهة أخرى، يخلقون في كثير من الأحيان أعمالاً فنية من تلقاء أنفسهم، دون أي تكليف خارجي. فقد عرف عن فيليببولي أنه لم يكن يلتزم دائماً بذلك المعدل المستمر المتجانس الذي كان هو القاعدة العامة في أعمال الحرف اليدوية، وأنه كان يترك بعض الطلبات جانباً وقتاً ما، لكي يتفرغ لطلبات أخرى كان أكثر تحمساً لها في تلك اللحظة. وبعد عصره أصبحنا نصادف هذه الطريقة الهوائية في الإنتاج بصورة تزداد تكراراً^(٢)، ويتمثل في بهروجينو، منذ ذلك العهد المبكر، نمط "النجم star" الدل الذي يعامل من يعمل لحسابهم معاملة سيئة بحق، فهو لا يكمل العمل الذي شرع فيه، لا في "القصر

(١) R. Saltzschick, op. cit., pp. 185 - 6.

(٢) قارن وصف باندللو Bandello لطريقة ليوناردو المتقطعة في العمل في لوحة "العشاء الرباني"، وهو الوصف الذي اتبته "كينيت كلاك" (المراجع المشار إليه من قبل، ص ٩٢ - ٩٣).

القديم Palazzo Vecchio ولا فى قصر الدوق فى البندقية، وهو يحمل أورفيتو Orvieto على انتظار الصورة الموعودة فى كنيسة العذراء فى الكاتدرائية مدة تبلغ من الطول حدًا تضطر معه البلدية إلى أن تعهد أن "سينيوريللى" بتنفيذ العمل. ولا شك أن تطور حياة ليوناردو كفيل بأن يكشف لنا على أوضح نحو ممكن عن الارتقاء التدريجى لكافة الفنان. فقد كان ليوناردو يلقى تقديرًا دون شك فى فلورنسه، ولكن عمله لم يكن مزدهرًا فيها، ثم أصبح مصور البلاط المدلل عند لودوفيكو مورو، والمهندس الحربي الأول عند تشيزارى بورجا، بينما ختم حياته صفيًا لملك فرنسا وصديقًا حميمًا له. ولقد حدث التغير الأساسى عند مطلع القرن السادس عشر. فمئذ ذلك الحين لم يعد الفنانون الكبار صنائع للسادة الذين يرهونهم، بل أصبحوا هم أنفسهم سادة كبارا. ويروى فازارى أن رافاييل قد عاش حياة سيد عظيم، لا حياة مصور، وأنه كان يسكن قصرًا خاصا به فى روما، ويخالط الأمراء والكردينالات بوصفه ندا لهم، وكان بالداسارى Baldassare، وكاستليونى، وأجوستينو شيجى أصدقاء له، وتزوج من ابنة أخت الكردينال بيبينا Bibbiena. بل إن ارتقاء تيسيان فى السلم الاجتماعى كان أعظم. ذلك لأن شهرته بوصفه أعظم فنانى عصره، وطريقته فى الحياة، ومرتبته، وألقابه، كل هذه العوامل قد رفعتة إلى مصاف أرفع الأوساط فى المجتمع. وقد منحه الامبراطور شارل الخامس لقب كونت فى القصر البابوى، وعضو فى البلاط الامبراطورى، وجعله فارسا للمهماز الذهبى (Golden Spur)، ومنحه مجموعة كاملة من الامتيازات، فضلاً عن لقب وراثى من ألقاب النبلاء. وكان الحكام يبذلون جهودًا كبيرة - لم تكن تقابل فى كثير من الأحيان بالنجاح - لكى يجعلوه يرسم صورهم، وكان دخله، كما ذكر أرتينو، فى مستوى دخل الأمراء، وكان الامبراطور يخلع عليه هدايا نفيسة فى كل مرة يرسم فيها صورته، كما تلقت ابنته لافينيا مهرا ضخماً، وقام الملك هنرى الثالث بزيارة شخصية له فى شيخوخته، وعندما راح ضحية الطاعون فى عام ١٥٧٦، دفن فى كنيسة "فرارى Frari" بأعظم مظاهر التكريم التى تستطيع الجمهورية تقديمها، على الرغم من وجود حظر تام، كان يرامى فى كل الحالات الأخرى بدقة، على دفن ضحايا الطاعون فى كنيسة. وأخيراً، فقد ارتفع ميكلانجو إلى آفاق لم يسبق لها

تظير. فقد كان علو مكانته من الواضح بحيث كان يستطيع أن يزهد في كل مظاهر التكريم والألقاب والامتيازات الرسمية. وكان يترفع على صداقة الأمراء والبابوات، إذ كانت لديه الجرأة على أن يكون خصماً لهم. فهو لم يكن يحمل لقب كونت، ولا كان مستشاراً للدولة، ولا مشرفاً بابوينا، ولكنه كان يسمى "بالإلهي". ولم يكن يرغب في أن يوصف في الرسائل الموجهة إليه بأنه مصور أو نحّات، بل كان يقول أنه ميكلانجلو بوناروتي، لا أكثر ولا أقل، وكان يريد أن يتخذ من النبلاء الشبان تلاميذ له. ومن الواجب ألا تعزى هذه الرغبة، في حالته، إلى الفطرية والكبرياء فحسب، بل أنه كان يرى أنه مصور "بالخ col cervello لا بالهد colla mano"، وكان خبير ما يتمناه هو أن يبعث الروح في الأشكال من كتلة الرخام بسحر بصيرته فحسب. وهذا أمر يتجاوز نطاق الكبرياء الفطرية لدى الفنان، ويغوق شعوره بالسمو على الصانع الحرفي، والعامل الآلي البحث، الإنسان المادي الحريص على الكسب، بل إن هذا في واقع الأمر دليل على خوفه من الاحتكاك بالواقع المعتاد. فهو أول مثل للفنان الحديث، المنزل، الذي يحركه مس من عالم الجن - أهني أول من تستحوذ عليه فكرته استحواداً تاماً، ولا وجود لشيء في نظره ما خلا فكرته - وأول من يشعر بإحساس عميق بالمسؤولية نحو مواهبه، ويرى في عبقريته الفنية قدرة هليا تفوق قدرات البشر. وهنا يصل الفنان إلى قدر من السيادة المطلقة تتفاهل معه كل المفاهيم السابقة للحرية الفنية. وهنا يتحقق التحرر الكامل للفنان لأول مرة، ويصبح لأول مرة تلك العبقرية التي اعتدنا أن نعرفه عليها منذ عصر النهضة. وهكذا تم التحول النهائي، ولم تعد أعمال الفنان، وإنما شخصيته، هي موضوع التمجيد، وهي ما يسمى إليه الناس. وأصبحت الدنيا، التي كان الفنان يأخذ على عاتقه الإشادة بمجدها، هي التي تشيد بمجده، وأصبحت العبادة التي كان أداة لها، تتخذ منه هو ذاته موضوعاً لها، وانتقلت حالة الفضل الإلهي من سادته ورعاته إليه هو ذاته. ولقد كان يوجد بالفعل في كل المصور نوع من تبادل المديح بين البطل والفنان الذي يشيد بمجده، وبين الراعي والفنان^(١). وكلما ازدادت شهرة المادح، كانت قيمة المجد الذي يشيد به أعظم. غير أن هذه العلاقة أصبحت

(١) Edgar Zilsel : Die Entehung des Geniebegriffes, 1926, p. 109.

الآن من التسامى بحيث أن الراى كان يمتدح فى نفس عملية امتداحه للفنان، ولذا أصبح يشيد بالفنان بدلاً من أن يشيد به الفنان. فقد انحنى شارل الخامس ليلتقط الفرشاة التى سقطت من تيمسيان، وكان يعتقد أن من الطبيعى تماماً أن يقوم امبراطور بخدمة فنان كبير مثل تيمسيان. وهكذا اكتملت أسطورة الفنان. ولا جدال فى أنه ظل هناك محصر من التلاعب والمداعبة فى الموضوع: إذ كان يسمح للفنان بأن يسبح فى الضوء حتى يستطيع راعيه أن يلمع فى انعكاسه. ولكن هل سيخفى بعد ذلك فى أى وقت تبادل التقدير والمدح، والتقويم والمكافأة المتبادلة لقاء الخدمات، والرهابة المتبادلة لمصالح الطرفين؟ إن أقصى ما طرأ على هذه العلاقات هو أنها أصبحت أكثر خفاء.

ولقد كان أكثر العناصر جدة فى مفهوم الفن فى عصر النهضة هو فكرة العبقرية، والرأى القائل إن العمل الفنى من خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها، وأن هذه الشخصية تعلو على التراث، والنظرة، والقواعد، بل وعلى العمل ذاته، وأنها أعظم ثراءً وحمقاً من العمل، ويستحيل التعبير عنها تعبيراً كافياً فى حدود أى قالب موضوعى. وقد ظلت هذه الفكرة غريبة عن العصور الوسطى، التى لم تعترف بقيمة مستقلة للأصالة والتلقائية الذهنية، وكانت تحبذ محاكاة كبار الفنانين، وتعد السرقة الفنية أمراً مسموحاً به، وكان أقصى ما يمكن أن يقال عنها هو أن فكرة المنافسة العقلية قد مستها سطوحها، ولكنها لم تتحكم فيها. أما فكرة العبقرية بوصفها هبة إلهية، وقوة خلاقة فطرية وفردية كاملة، والاعتقاد بوجود قانون شخصى استثنائى يباح للعبقرى، بل ينبغى عليه أن يتبعه، وتبرير فردانية الفنان العبقرى وعناده — كل ذلك كان اتجاهًا فكرياً لم يظهر لأول مرة إلا فى مجتمع عصر النهضة. ذلك لأن الطبيعة الدينامية لهذا العصر، وتغلغل فكرة المنافسة فيه، أتاحته له أن يقدم للفرد فرصاً أفضل من تلك التى كانت تقدمها الثقافة المبنية على السلطة فى العصور الوسطى. كما أن ازدياد شعور أصحاب السلطة بالحاجة إلى الدعاية أوجد فى سوق الفن طلباً يفوق ما كان على المعرض أن يلبيه فى الماضى. ولكن كما أن الفكرة الحديثة عن المنافسة تترد إلى أبعد أغوار العصور الوسطى، فإن فكرة العصور الوسطى القائلة أن الفن يتحدد بعوامل موضوعية، تعلو على المستوى الشخصى. ظلت لها

تأثيراتها اللاحقة فترة طويلة، ولم يحرز المفهوم الذاتى للنشاط الفنى إلا تقدماً شديداً البطة حتى بعد نهاية العصور الوسطى. وعلى ذلك فإن المفهوم الفردى لعصر النهضة يقتضى تصحيحاً فى اتجاهين. ومع ذلك فليس من الواجب رفض رأى "بوركار" رفضاً فورياً، لأنه إذا كانت العصور الوسطى قد شهدت من قبل شخصيات قوية^(١)، فإن التفكير والسلوك بطريقة فردية شيء، ووهى المرء بفرديته، وتأكيد المتعمد لها شيء آخر. فليس من الممكن التحدث عن الفردية بالمعنى الحديث لهذه الكلمة إلا بعد أن حل الوهى الفردى الشاهر بذاته محل مجرد رد الفعل الفردى. ولم يبدأ وهى الفردية بذاتها إلا فى عصر النهضة، غير أن عصر النهضة لا يبدأ هو ذاته بالفردية الواعية بذاتها. ذلك لأن التعبير عن الشخصية فى الفن كان أمراً يسمى إليه الفنان ويتدبره الجمهور قبل وقت طويل من إدراك أى شخص أن الفن لم يعد مبنياً على المادة الموضوعية، وإنما على الطريقة الذاتية. وبعد مضى وقت طويل على تحول الفن إلى اعتراف ذاتى، ظل الناس يتحدثون عن الحقيقة الموضوعية فى الفن، على الرغم من أن نزعة التعبير الذاتى فى الفن هى بعينها التى أتاحت له أن يحظى بالاعتراف العام. فقرة الشخصية، وطاقه الفرد العقلية وتلقائته، هى التجربة الكبرى لعصر النهضة، وفيه أصبحت المبقرية، بوصفها تجسداً لهذه الطاقه والتلقائية، هى المثل الأعلى، الذى وجد فيه هذا العصر أسمى تعبير عن طبيعة ذهن البشرى وقدرته التى يتحكم بها فى عالم الواقع.

ولقد بدأ مفهوم المبقرية بفكرة الملكية العقلية. ففى العصور الوسطى لم يكن لهذه الفكرة، ولا للرغبة فى الأصالة، وجود، إذ أنها يرتبطان سوية ارتباطاً مباشراً. وطالما أن الفن لم يكن سوى تصوير لما هو إلهى، والفنان مجرد وسيط يتجلى من خلال العالم الأزل الخارق للطبيعة، فلا يمكن أن يكون هناك مجال للاستقلال فى الفن، أو لامتلاك الفنان فعلياً لعمله. والتفسير الواضح الذى يميل المرء تلقائياً إلى الأخذ به هو أن يربط بين فكرة الملكية العقلية وبداية ظهور الرأسمالية، غير أن مثل هذا الربط لا يؤدى إلا إلى التضليل. ذلك لأن فكرة الإنتاجية العقلية والملكية العقلية

(١) Cf. Dietrich Schaefer : Weltgesch. Der Neuzeit, 1920, 9th edit., pp. 13 - 14 - J. Huizinga : Wege der Kulturgesch., 1930, p. 130 .

نشأت عن انحلال الثقافة المسيحية. وحين لم يعد الدين يتحكم فى جميع مجالات الحياة الروحية ويضمها فى داخله، ظهرت على الفور فكرة استقلال مختلف أشكال التعبير العقلى، وأصبح من الممكن تصور فن ينطوى فى ذاته على معناه ومقصده. وعلى الرغم من كل المحاولات التى بذلت لبقاء الثقافة بأسرها، وضمنها الفن، على الدين، فإن أى عصر لاحق لم ينجح مطلقاً فى استعادة الوحدة الثقافية التى كانت تتميز بها العصور الوسطى، وفى سلب الفن استقلاله الذاتى. وحتى فى وقتنا الحال، الذى أصبح فيه الفن يوضع فى خدمة أغراض خارجة عن مجاله الخاص، فإن الفن مازال شيئاً يستمتع به لذاته، وله دلالة الخاصة به. ولكن حين لا يعود المرء ينظر إلى مختلف التوالب العقلية على أنها أشكال متباينة لحقيقة واحدة، فعندئذ تخطر بباله أيضاً فكرة اتخاذ فريديتها وأصالتها معياراً لقيمتها. فالقرن الرابع عشر كان لا يزال خاضعاً كل الخضوع لسحر فنان "واحد"، هو "جوتو"، وراثته، أما فى القرن الخامس عشر فقد بدأت الجهود ذات الطابع الفردى تترك أثرها فى جميع الاتجاهات. وأصبحت الأصالة سلاحاً فى صراع المنافسة. وأصبح التطور الاجتماعى يستعين بأداة لم ينتجها هو، ولكنه شكلها وفقاً لأغراضه وزاد من فعاليتها. وطالما ظلت الفرص فى سوق الفن مواتية للفنان، فإن الاهتمام بالفردية لم يتطور إلى سعى جنونى وراء الأصالة - ولم يحدث ذلك إلا بحلول عصر المانريزم Mannerism، عندما جدت ظروف فى سوق الفن جلبت على الفنان اضطرابات اقتصادية مؤلمة. ولكن المثل الأعلى "للمبقرية الأصلية" لم يظهر هو ذاته حتى القرن الثامن عشر، عندما كان على الفنانين، فى فترة الانتقال من الرعاية الخاصة إلى السوق الحرة التى لا توجد فيها رعاية، أن يكافحوا فى سبيل حياتهم المادية كفاحاً أقسى من كل ما عرفوه من قبل.

وأهم الخطوات فى تطور مفهوم المبقرية هى الانتقال من فكرة الإنجاز الفعلى إلى فكرة مجرد القدرة على الإنجاز، ومن العمل إلى شخص الفنان، ومن تقدير النجاح الكامل إلى تقدير القصد والفكرة المجردة. ولم يكن من الممكن أن تتخذ هذه الخطوة إلا فى عصر أصبح ينظر إلى الأسلوب الشخصى على أن له طرافته وفائدته فى ذاته. ومما يدل على أن القرن الخامس عشر كان يتضمن بالفعل بعض الشروط

اللازمة لهذا الموقف، تلك الفقرة التي تتضمنها دراسة فيلاريتي Filarete ، التي تشبه فيها أشكال العمل الفني باتجاهات القلم في مخطوط، وهي الاتجاهات التي تكشف مباشرة عن يد الكاتب^(١). وكان تقدير الرسوم والتخطيطات الناقصة، والمسودات، والعمل غير المكتمل بوجه عام، خطوة أخرى في نفس الاتجاه. كذلك فإن أصل الميل إلى العمل المجتزأ يرجع إلى الفهم الذاتي للفن، المرتكز على فكرة العبقرية، وكل ما فعلته فلسفة الفن التي نشأت عن دراسة الأعمال الكلاسيكية غير المكتملة إنما كان تعميق هذا الاتجاه. ففي نظر عصر النهضة، أصبح الرسم والتخطيط أمرين لهما أهميتهما، لا بوصفهما مجرد أشكال فنية، بل أيضاً بوصفهما وثائق وسجلات للعملية الخلاقة في الفن، واعترف بهما بوصفهما شكلاً خاصاً من أشكال التعبير، متميزاً عن العمل المكتمل، وقدرت قيمتهما لأنهما يكشفان عن عملية الإبداع الفني في نقطة بدايتها، أي في المرحلة التي تكون فيها معتمجة امتزاجاً كاملاً تقريباً بذاتية الفنان. ويذكر فازاري أن أوتشيلو خلف عددا من الرسوم بلغ من كثرتها أنها ملأت صناديق كاملة. أما العصور الوسطى فلم تأت إلينا منها أية رسوم تخطيطية تقريباً. ذلك لأن فنان العصور الوسطى لم يكن قطعاً يعزو إلى موجات مخه الوقتية نفس الأهمية التي أصبح يعزوها إليها الفنانون اللاحقون، وكان على الأرجح لا يرى جدوى في تسجيل كل فكرة عابرة. ولكن السبب الأهم في ندرة الرسوم التخطيطية الباقية من العصور الوسطى قد يكون هو أن الرسم التخطيطي لم يصبح شائعاً إلا بعد أن توافرت لدى الناس كميات كبيرة من الورق تصلح للاستعمال، وبأسعار معقولة^(٢)، كما أن نسبة ضخمة نسبياً من الرسوم التي وضعت بالفعل هي التي ظلت باقية. ومن المؤكد أن القدم ليس هو السبب الوحيد لاختلافها، فمن الواضح أن الاهتمام بحفظها كان أقل مما أصبح عليه فيما بعد، بحيث أن ضالة اهتمام عصر النهضة بالرسوم التخطيطية يعد تعبيراً كافياً عن الاختلاف الكامل بين فلسفة الفن في العصور الوسطى، بطرقها الواقعية الموضوعية في التفكير، وبين فلسفة عصر النهضة بنزعاتها الذاتية. فقيمة العمل الفني كانت في نظر العصور

(١) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, 1924, p. 139 .

(٢) Joseph Meder, op. cit., pp. 169 – 70 .

الوسطى موضوعية خالصة، على حين أن عصر النهضة كان يعزو إلى هذا العمل أيضاً قيمة شخصية. وقد أصبح الرسم التخطيطي هو الصيغة المباشرة للخلق الفني، إذ أنه يعبر أبلغ تعبير ممكن عن العنصر التجزئى، غير المكتمل، وغير القابل للاكتمال، الذى يكمن فى كل عمل فنى. والواقع أن إعلاء مكانة القدرة المجردة على الإنجاز، فوق الإنجاز ذاته، وهو السمة الرئيسية لمفهوم العبقرية، يعنى أن العبقرية تعد غير قابلة للتحقق الكامل، وهذا يفسر السبب فى النظر إلى الرسم غير المكتمل على أنه شكل فنى أصيل.

وبعد أن ينظر إلى العبقرية على أنها عاجزة عن التعبير عن نفسها تعبيراً كاملاً، لا تبقى بعد ذلك إلا خطوة واحدة لكى يقال عنها أنها عبقرية لا تفهم، ولكى يلتجأ إلى الأجيال المقبلة لكى تصدر عليها حكماً مختلفاً عن حكم العالم المعاصر. على أن عصر النهضة لم يخط هذه الخطوة أبداً. وليس ذلك راجعاً إلى أنه كان عصراً يفهم الفن خيراً مما تفهمه العصور اللاحقة التى يلجأ الفنانون غير الناجحين إلى حكمها، بل يرجع إلى أن صراع الفنان من أجل البقاء كان لا يزال يتخذ للتعبير عنه صوراً غير ضارة نسبياً. وعلى الرغم من ذلك، فإن مفهوم العبقرية كان قد اكتسب بالفعل خصائص ديالكتيكية معينة، وأصبح - حتى منذ ذلك العهد المبكر - يقدم إلينا لمحة من الجهاز الدفاعى الذى سوف يستخدمه الفنان فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتاباً مقلداً، فيما بعد ضد المتعصبين الرجعيين الذين يرون فى الفن كتاباً مقلداً، من جهة، وضد المقلدين والدخلاء من جهة أخرى. فقد أصبح فيما بعد يحتسمى، ضد الأولين، خلف قناع الإهراب والشذوذ، وأصبح يؤكد، ضد الآخرين، الطابع الفطرى لموهبته، واستحالة اكتساب الفن بالتعلم. وقد لاحظ فرانسكرى دي هولاندا F. de Hollanda من قبل فى كتابه "أحاديث عن التصوير" (١٥٤٨) أن لكل شخصية هامة شيئاً تفرد به عن سائر الناس، وأن الفكرة القائلة أن الفنان الأصيل لابد أن يكون مطبوعاً أو مغطوفاً، ليست فكرة جديدة كل الجدة فى ذلك الوقت. وتدل نظرية الطابع الملم للعبقرية. والطبيعة اللاعقلية، فوق الشخصية، لعمله، على أنه كانت هناك أرسقراطية عقلية بسبيل التكون فى ذلك الحين، وهى أرسقراطية كانت تؤثر التنازل عن الجدارة

الشخصية Virtù ، (بالمعنى الذى استخدم به هذا اللفظ فى أوائل عصر النهضة)،
لكى تميز نفسها بوضوح أكبر عن الآخرين.

وبمعبر الاستقلال الذاتى للفن، بصورة موضوعية - أى من وجهة نظر العمل
الفنى - عن نفس الفكرة التى يعبر عنها مفهوم العبقرية بصورة ذاتية، أى من
وجهة نظر الفنان. فالفكرة القائلة أن الأشكال الثقافية مستقلة عن القوانين الخارجية
تتناظر فكرة تلقائية الذهن. ومن جهة أخرى فإن الاستقلال الذاتى للفن كان يعنى
بالنسبة إلى عصر النهضة مجرد الاستقلال عن الكنيسة وعن الميتافيزيقا التى تنادى
بها الكنيسة، فهو لا ينطوى على استقلال مطلق شامل. وهكذا تحرر الفن من العقائد
الكنسية الجامدة، ولكنه ظل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة العلمية لذلك العصر،
تماماً كما استقل الفنان عن رجال الدين، ولكنه دخل فى علاقة أوثق مع أصحاب
النزعة الإنسانية وأتباعهم. ومع ذلك فقد كان الفن أبعد ما يكون عن أن يصبح
خادماً للعلم بالمعنى الذى كان به "خادماً للاهوت" فى العصور الوسطى. فقد كان
الفن، ولا يزال، مجالاً يستطيع فيه المرء، بمعزل عن بقية العالم، أن ينظم حياته
الروحية وينغمس فى لذات روحية ذات طابع خاص تماماً. وحين يتحرك المرء فى
عالم الفن هذا، فإنه ينفصل عن عالم الإيمان العلوى، وينفصل فى الوقت ذاته عن
عالم الشواغل العملية. صحيح أن من الممكن جعل الفن يخدم أغراض الإيمان، وأنا
نستطيع أن نقدم إليه مشكلات ليحلها تكون فى الوقت ذاته من شأن العلم، ومع
ذلك، فأياً كانت الوظائف التى يؤديها خارج مجال الفن، فإن من الممكن على الدوام
النظر إليه كما لو كان هو نفسه موضوعاً خاصاً لذاته. وتلك هى وجهة النظر الجديدة
التي لم تكن العصور الوسطى قادرة على اتخاذها ومستعدة لذلك بعد. على أن هذا لا
يعنى أنه لم يكن يوجد قبل عصر النهضة إحساساً أو استمتاع بالطابع الشكلى للعمل
الفنى، ولكن هذا الإحساس والاستمتاع كان لا يزال لا شعورياً، وبمجرد أن كان يتم
الانتقال من الاستجابة الانفعالية المحضة إلى الاستجابة الواعية، كان يحكم على
العمل الفنى تبعاً لمضمونه الذهنى والقيمة الرمزية لطريقته فى تصوير الأمور. فاهتمام
العصور الوسطى بالفن كان مقتصرًا على موضوعه، ولم يكن الانتباه مركزاً على المعنى
الذى ينطوى عليه مضمون العمل فى الفن المسيحي المعاصر فحسب، بل أن الفن

الكلاسيكي ذاته كان يحكم عليه وفقاً لضمونه الروحي وحده^(١). أما التغير الذي طرأ على موقف عصر النهضة من الفن والأدب الكلاسيكي فلا ينبغي أن يعزى إلى كشف أعمال جديدة وكتاب جدد، وإنما إلى تحول الانتباه من المضمون المادى إلى العناصر الشكلية لعملية التصوير الفنى. أما مسألة وجود آثار قديمة اكتشفت حديثاً أن كون هذه الآثار معروفة من قبل، فهي مسألة لا أهمية لها^(٢). ومن الصفات المميزة للنظرة الجديدة أن الجمهور أصبح يتخذ وجهة النظر الفنية الخاصة بالفنانين أنفسهم، ولا يحكم على الفن من منظور الحياة والدين، بل من منظور الفن ذاته. ففن العصور الوسطى كان يستهدف تفسير الحياة والعلو بالإنسان، أما فن عصر النهضة فيستهدف إثراء الحياة وإمتاع الإنسان. وهو قد أضاف إلى مجال الحياة التجريبي والعلوى الذى اقتصر عليه العصور الوسطى، ميداناً جديداً اكتسب فيه الأنموذجان الدنيوى والميتافيزيقي للوجود معنى جديداً خاصاً بهما، وهو معنى لم يكن يخطر من قبل على بال أحد.

ولقد كانت فكرة الفن المستقل، غير النفعي، الذى يستمتع به لذاته، معروفة من قبل فى العصر الكلاسيكي، وكل ما حدث هو أن عصر النهضة أهاد كشفها بعد أن كانت قد نسيت فى العصور الوسطى. ولكن لم يخطر ببال أى شخص قبل عصر النهضة أن الحياة التى تكرر للاستمتاع بالفن قد تكون أعلى أنواع الحياة وأسماءها. صحيح أن أفلاطون والأفلاطونيين للمحدثين كانوا يعززون إلى الفن هامة أسمى، ولكنهم كانوا فى الوقت ذاته يسلبونه استقلاله ويجعلونه مجرد أداة للمعرفة العقلية. ففكرة الفن الذى يحتفظ باستقلال طبيعته الجمالية ويصبح قوة تعليمية على الرغم من استقلاله عن بقية العالم الروحي، وذلك بفضل جماله المطلق وحده - وهى الفكرة التى كان بترارك قد لح إليها من قبل^(٣) - هى فكرة بعيدة عن روح العصور الوسطى بقدر ما هى بعيدة عن روح العصر الكلاسيكي. والواقع أن النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بأسرها بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي، إذ أنه، حتى

(١) Karl Borinski, op. cit., p. III .

(٢) Ernst Walser : Ges. Schriften, pp. 104 - 5.

(٣) K. Borinski, op. cit., pp. 32 - 3 .

على الرغم من أن تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها لم يكن أمراً غريباً كل الغرابة بالنسبة إلى العصر الكلاسيكي القديم، فإن من المستحيل أن نجد في أى عصر آخر نظيراً للقصة التى تروى من عصر النهضة عن مؤمن رفض أن يقبل صليباً قدم إليه وهو على فراش الموت لأنه كان قبيحاً، وطلب صليباً أجمل^(١).

على أن مفهوم الاستقلال الجمالى فى عصر النهضة لم يكن فكرة راجعة إلى نزعة خالصة فى الفن؛ صحيح أن الفن كان يسمى إلى التحرر من أهلال التفكير المدرسى، ولكنه لم يكن حريصاً كل الحرص على الوقوف على قدميه وحدهما، ولم يخطر بباله أن يجعل من استقلال الفن مسألة مبدأ. بل إنه قد أكد، على العكس من ذلك، الطابع العلمى لنشاطه الروحى. ولم يبدأ تخفيف الروابط التى كانت تجعل من العلم والفن أداة واحدة متجانسة للمعرفة إلا فى القرن السادس عشر، فعندئذ فقط بدأت فكرة الاستقلال الذاتى للفن تعنى أن الفن مستقل أيضاً عن عالم العلم والتعلم. ولقد كانت هناك فترات سار فيها الفن فى اتجاه العلم، كما أن هناك فترات سار فيها العلم فى اتجاه الفن. ففى أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علمية، بينما نجد فى أواخر عصر النهضة وفى عصر الباروك أن التفكير العلمى كان يتشكل فى كثير من الأحيان وفقاً لمبادئ جمالية. فالمنظور فى تصوير القرن الخامس عشر هو مفهوم علمى، على حين أن الكون الذى حدد معاله كبلر وجاليليو هو فى أساسه رؤية جمالية. ومن هنا كان دلتاى Diltthey على حق عندما تحدث عن "الخيال الفنى" فى البحث العلمى فى عصر النهضة^(٢)، ولكن للمرء نفس الحق فى أن يتحدث عن "الخيال العلمى" فى الخلق الفنى فى أوائل عصر النهضة.

ولم يحقق الباحث والعالم مرة أخرى ما حققاه فى القرن الخامس عشر من السلطة والنفوذ إلا فى القرن التاسع عشر. ففى كلا العصرين كانت الجهود مركزة فى نشر الصناعة والتجارة بأساليب ووسائل جديدة، وبمناهج علمية واختراعات فنية جديدة. وهذا أحد العوامل التى تفسر أولوية العلم وشهرة العالم فى القرنين الخامس عشر والتاسع عشر معاً. والواقع أن ما كان أدولف هلدابرانث وبرنارد

(١) Philippe Monnier : Le Quattrocento, 1901, 11, 229 .

(٢) Wilhelm Diltthey : "Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation." Ges. Schriften, 11, 1914, pp. 343 ff.

برنسون يعنيه "بالشكل form" في الفنون التشكيلية^(١)، شأنه شأن فكرة المنظور عند ألبرتي وببيرو دلا فرائشمكا، كان مفهوماً نظرياً أكثر منه جمالياً. فالقولتان معاً علامتا طريق في عالم التجربة الحسية، ووسيلتان لإيضاح العلاقات المكانية، وأداتان للمعرفة البصرية. وليس في وسع الفلسفة الجمالية للقرن التاسع عشر أن تخفى الطابع النظري لأسسها، أكثر مما يستطيع عصر النهضة أن يخفى الطابع العلمي الذي كان يغلب على اهتمامه بالعالم الخارجي. ففي القيم المكانية عند هدايرانت، والنزعة الهندسية عند سيزان، والاهتمامات الفسيولوجية عند الانطباعيين (impressionists)، والاهتمامات النفسية للرواية والدراما الحديثة بأسرها - في كل ذلك نستطيع أن ندرك، حيثاً ولها وجوهاً، سعياً للمرء إلى أن يهتدى إلى طريقه في عالم الواقع التجريبي، ويفسر العالم كما يتمثل لنا في الطبيعة، وإلى الإكثار من معطيات التجربة الحسية، وبث النظام فيها، وتكوين نسق معقول منها. فالفن كان بالنسبة إلى القرن التاسع عشر أداة لمعرفة العالم الخارجي، وتحليل الإنسان وتفسيره، ونوعاً من التجربة الحية. غير أن هذه النزعة الطبيعية التي تستهدف المعرفة الموضوعية يرجع أصلها إلى القرن الخامس عشر ذاته، ففي ذلك القرن اكتسب الفن أولى خبراته العلمية، بل إنه لا يزال إلى اليوم يعيش - إلى حد ما - من رأس المال الذي استثمره في ذلك الوقت. وكانت أدواته هي الرياضة والهندسة، وعلم البصريات والميكانيكا، ونظرية الضوء واللون، والتبشيرح وعلم وظائف الأعضاء، كما أن المشكلات التي كان يهتم بها هي طبيعة المكان، وتركيب الجسم البشري، والحركة النسبية، ودراسة المواد الفنية وإجراء التجارب على الألوان. والأمر الذي يثبت بوضوح أن التزام القرن الخامس عشر للطبيعة كان، على الرغم من اصطباغه بكل هذه الصبغة العلمية، مجرد أسطورة، هو وسيلة التعبير التي يمكن أن تعد أخص ما يميز فن عصر النهضة : وأعنى بها المنظور المركزي المستخدم في تصوير المكان. فالمنظور ذاته لم يكن اختراعاً لعصر النهضة^(٢)، إذ أن العصر

(١) Adolf Hildebrand : Das Problem der Form i.d. bild. Kunst, 1893 - B. Berenson, op. cit.

(٢) قارن بالنسبة إلى ما سيلي : -

Erwin Panofsky : Die Perspektive als "symbolische Form", Vortraege der Bibl. Warburg, 1927, p. 270.

الكلاسيكي القديم ذاته كان على علم بفكرة التجميم (forshortening) وكان يقلل من حجم الأشياء الفردية تبعاً لبعدها عن المشاهد. ولكنه لم يكن يعرف تصوير المكان المبني على منظور متجانس، والموجه نحو نقطة بصرية واحدة، كما أنه لم يكن قادراً أو حريصاً على تصوير الموضوعات المختلفة والمسافات الكائنية الواقعة بينها بطريقة اتصالية. بل كان المكان في تمثيله التصويري مركباً يتألف من أجزاء منفصلة، لا اتصالاً متجانساً - أي أنه كان، على حد تعبير بانوفسكي، مكاناً متجمعاً aggregate space لا "مكاناً نسقياً systematic space". ومنذ عصر النهضة فقط أصبح التصوير يبني على افتراض أن المكان الذي توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناه، متصل، متجانس، وأتينا نرى الأشياء عادة بطريقة مطردة - أي بعين منفردة ساكنة^(١). غير أن ما ندركه بالفعل إنما هو مكان محدود، متقطع، لا متجانس، مضغوط. فانطباعنا عن المكان يخوه ويطمس عند الأطراف في الواقع، ومضمونه ينقسم إلى مجموعات وقطع لها درجات متفاوتة من الاستقلال، ولما كان مجال أبحاثنا الذي يتحدد بعوامل فسيولوجية مجالاً شبه كروي، فإننا نرى أقواساً، إلى حد ما، بدلاً من الخطوط المستقيمة. ومن هنا فإن الفن في عصر النهضة كان يقوم بتجريد جرىء حين قدم إلينا صورة للمكان مبنية على المنظور المسطح، وتتميز بتساوي درجة الوضوح واتساق الأشكال في جميع الأجزاء، وبوجود نقطة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد، وهي الصورة التي عرفها ألبرتي L. B. Alberti بأنها قطاع مستعرض في الهرم البصري. فالمنظور المركزي يؤلف تصويراً للمكان يتميز بالدقة الرياضية، ولكنه مستحيل من الناحية النفسية الفسيولوجية. ولم يكن من الممكن أن يبدو هذا التصور العقلاني المحض تمثيلاً صادقاً للانطباع البصري الفعلي إلا في عصر مصطبغ تماماً بالصيغة العلمية، كتلك القرون التي مرت فيما بين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر. ففي خلال هذه الفترة بأسرها كان التجانس والاتساق هما بالفعل أرفع معايير الحقيقة. وفي العهود القريبة وحدها عاد إلينا وعينا بأننا لا نرى الواقع في صورة مكان موحد متسق التنظيم، بل في صورة مجموعات متناثرة من المراكز البصرية المختلفة، وإننا نجمع، أثناء انتقال عيُننا من مجموعة إلى أخرى، عناصر النظر الكامل لركب أوسع

(١) Ibid., p. 260.

من منظورات جزئية لهذا الكل، تمامًا كما فعل لورنتسى فى رسومه الحاشطية العظيمة فى سينا. وعلى أية حال، فإن التصوير المتقطع للمكان فى صور "الفرسك" هذه يعطينا اليوم انطباعًا أكثر إقناعًا مما تعطيه الصور التى رسمها فنانون القرن الخامس عشر، والمرسوم وفقًا لقواعد المنظور المركزى^(١).

ولقد رأى البعض أن تعدد المواهب، ولاسيما الجمع بين الفن والعلم فى شخص واحد، هو صفة مميزة لعصر النهضة. والواقع أن الفنانين فى ذلك العصر كانوا يجيدون العمل فى عدة مبادئ متباينة : فكان جوتو، وأوركانيا Orcagna، وبرونللسكى، وبندتو داماجانو، وليوناردو دافنشى، معماريين ونحاتين ومصورين، وبيزانللو، وأنطونيو بولاجولو، وفيروكهو، نحاتين ومصورين وصائغين وصانعى ميداليات، كما ظل رافاييل، على الرغم من تقدم التخصص، مصورًا ومعمارياً فى وقت واحد، وظل ميكلاتجلو نحاتًا ومصورًا ومعمارياً فى نفس الآن. على أن هذه الظاهرة ترتبط بطابع الصنعة الحرفية الذى كانت تنسب به الفنون البصرية، أكثر مما ترتبط بالمثل الأعلى لتعدد المواهب فى عصر النهضة. والواقع أن المعرفة الموسوعية وتعدد المواهب العلمية كانت مثلاً عليها تنتمى إلى العصر الوسيط، أخذ بها القرن الخامس عشر مع تراث الصنعة الحرفية، ثم تخلى عنها بقدر ما تخلى عن روح الصنعة الحرفية. ففى أواخر عصر النهضة أخذ يقل عدد الفنانين الذين يمارسون أنواعًا مختلفة من الفن فى آن واحد. ولكن انتصار مفهوم الثقافة السائد فى النزعة الإنسانية، وفكرة "الإنسان المحيط بكل شىء"، أدى مرة أخرى إلى ظهور اتجاه عقلى متعارض مع التخصص، وإلى التعلق بنوع من تعدد المواهب كان أقرب إلى روح الهاوى الدخيل منه إلى روح الصانع المحترف. وفى نهاية القرن الخامس عشر أخذ كل من الاتجاهين ينافس الآخر. ففى أحد الجانبين تعود النزعة الشمولية المرتبطة بالمثل العليا للنزعة الإنسانية، والتى تلبى حاجات الطبقات العليا. وتحت تأثير هذه النزعة كان الفنان يحاول إكمال براعته اليدوية بمعرفة من نوع عقلى وثقافى. وفى الجانب الآخر ينتصر مبدأ تقسيم العمل والتخصص، وتصبح له بالتدريج

(١) Cf. Jacques Mesnil : Die Kunstlehre der Fruchrenaissance im Werke Maxaccios. Vortraege der Bibl. Warburg, 1928, p. 127 .

السيطرة حتى فى ميدان الفن. وكان كاردانو قد أشار من قبل إلى أن انشغال الإنسان المثقف بأمور متعددة فى آن واحد يقضى على سمعته. ولكن من الممكن أن نشير - ضد هذا الاتجاه إلى التخصص - إلى حقيقة تستحق التنويه، وهى أن أنطونيو دا سانجاللو A. da Sangallo كان هو الوحيد الذى أهد نفسه لمهنة المعمار، من بين جميع المعماريين الكبار فى أواسط عصر النهضة، أما برامانتى Bramante فكان فى الأصل مصوراً، وظل رافاييل وبيروتى يجمعان بين التصوير والمعمارة، وكان ميكلانجلو - كما ظل أساساً - نحائلاً. وأن اشتغال الفنانين بمهنة العمارة فى فترة متأخرة نسبياً من حياتهم، وتلقى كثير من الفنانين الكبار تعليماً نظرياً فى أساسه لهذا الغرض، ليدل من جهة على مدى سرعة حلول التعليم العقلى والأكاديمى محل التعليم العملى، ويبين من جهة أخرى كيف أن العمارة أصبحت، إلى حد ما، عملاً يقضى فيه الهواة أوقات فراغهم. ففى كل الأحيان تقريباً لم يكن السيد الكبير يقتصر على رعاية العمارة، بل كان يميل إلى ممارستها على سبيل الهواية أيضاً.

ولقد احتاج جيهيرتى إلى عدة عشرات من السنين ليكمل أبواب هيكل التعميد، وقضى لوكا دلا روبيا حوالى عشر سنوات فى بناء صالة المنشدن فى كاتدرائية فلورنسه. ومن جهة أخرى كانت طريقة جيرلانداجو فى العمل تتسم، حتى فى الوقت المبكر الذى عاش فيه، بأسلوب الإيقاع السريع الذى تتميز به العبقرية، كما رأى فازارى أن الإنتاج فى يسر وسرعة من العلامات المباشرة للموهبة الفنية الأصيلة^(١). وعلى الرغم من أن عنصر الهواية والأداء العبقرى يتناقضان فيما بينهما، فإنهما يجتمعان معاً فى صاحب النزعة الإنسانية، الذى وصف بأنه "عبقرى الأداء فى ميدان الحياة الروحية"، وإن كان ينطبق عليه، بنفس المقدار، الوصف القائل أنه الهاوى غير المدلل، الذى يحتفظ بشبابه خالداً. وكلا المنصرين متضمن فى ذلك المثل الأعلى للشخصية، الذى كان أصحاب النزعة الإنسانية حريصين على تحقيقه. غير أن الجمع بينهما، بما ينطوى عليه من مفارقة، يعبر عن الطبيعة الإشكالية للحياة العقلية التى كان يحياها أصحاب النزعة الإنسانية.

(١) كذلك امتدح آرétino سرعة الإنجاز فى رساله إلى تينتوريتو Tintoretto (١٥٤٥ - ٦).

بما فيها من تمثيل صادق لمفهوم مهنة الأدب ذاتها، التي كانوا هم أول ممثلين لها — أعنى مفهوم الطبقة المهنية التي تزعم أنها مستقلة استقلالاً كاملاً، ولكنها في الواقع مقيدة على أنحاء شتى. فقد كان معظم الكتاب الإيطاليين في القرن الرابع عشر لا يزالون ينتمون إلى الطبقات العليا في المجتمع، وكانوا منتمين إلى أرستقراطية المدن أو أبناء السبورة جوازية الثرية. مثال ذلك أن كافالكانتي وتشينودا بستوجا Cino da Pistoja كانا من أصل نبيل، كما كان بترارك من أبناء القضاة العموميين، وكان برونزو لاتيني Brunetto Latini هو ذاته من القضاة العموميين، وفيلاتي وزاكتي Sacchetti تاجرين ثريين، وبوكاشيو وسركامبي Sercambi ابني تاجرين ثريين. ولم يكن هناك، على وجه التقريب، أى عنصر مشترك بين هؤلاء الكتاب وبين شعراء المنستريل في العصور الوسطى^(١). غير أن أصحاب النزعة الإنسانية لم يكونوا ينتمون إلى فئة اجتماعية لها طبقة محدودة، أو متجانسة ثقافياً ومهنية، إذ كان منهم المثقفون وعامة الشعب، والأغنياء والفقراء، وكبار الموظفين وصغارهم، والتجار والعلمون، والمحامون والعلماء^(٢). على أن ممثلي الطبقات الدنيا أصبحوا يؤلفون نسبة متزايدة من مجموعهم الكلى. وكان أشهرهم وأقواهم تأثيراً ابناً لصانع أحذية. وهم جميعاً قد نشأوا وتربوا في المدن — وتلك، على أية حال، صفة واحدة يشتركون فيها، وكثير منهم كانوا من أبوين فقيرين، وكان بعضهم أطفالاً عباقرة كان من الممكن أن يشقوا طريقهم إلى مستقبل عظيم مبشر بالخير، ولكنهم وجدوا أنفسهم في ظروف غير عادية منذ البداية. فقد مروا بتجارب كان لابد أن تؤثر فيهم وتضر بهم إضراراً معنوياً بالغاً — كالطموح المباليغ فيه، الذي يمتلكهم في المراحل الأولى من حياتهم، وسنوات الدراسة المضنية، التي تقترب في أحيان كثيرة بعسر اقتصادي، والضمومات التي يمرون بها وهم يؤدون أعمالاً كالتعلم والسكرتارية، والبحث عن المركز والشهرة، والصدقات مع العظماء، والعداوات المقترنة بالغيرة، والنجاح الرخيص، والإخفاق ظلماً، والتكريم والإعجاب الطاغى من جهة، والتشرد من جهة أخرى. وهكذا فإن الظروف الاجتماعية للعصر كانت تتيح

(١) E. Zilsel, op. cit., pp. 112 – 13.

(٢) E. Walser, op. cit., p. 105.

فرصاً لرجل الأدب، وتهدده بأخطار كفيفة بأن تسم روح الشباب الموهوب منذ البداية.

ولقد كان الشرط الضروري لظهور النزعة الإنسانية بوصفها مهنة أدبية حرة نظرياً، هو وجود طبقة مالكة عريضة نسبياً، قادرة على أن تكون جمهوراً أدبياً جاهزاً. صحيح أن أهم مراكز الحركة الإنسانية كانت منذ البداية هي قصور الأمراء ودور الوزارة في الدولة، غير أن معظم مؤيديها كانوا تجاراً ميسوري الحال، وعناصر أخرى اكتسبت أموالاً ونفوذاً بفضل ظهور الرأسمالية. ولقد كانت الأعمال الأدبية في العصور الوسطى موجهة لدائرة محدودة جداً، تتألف عادة من أشخاص يعرفهم الكاتب من قبل معرفة وثيقة، أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول الكتاب الذين يتوجهون بالحديث إلى جمهور أوسع، غير معروف إلى حد ما. ومنذ ذلك الوقت فقط أخذ يظهر ما يمكن تسميته بالسوق الأدبية الخرة، والرأى العام الذي يتحكم فيه الأدب ويؤثر فيه. وتعد خطبهم وكتيباتهم أول أشكال الصحافة الحديثة، أما رسائلهم، التي كانت تتداول بين جمهور واسع نسبياً، فكانت بمثابة الصحافة في عصرهم^(١). ويمكن أن يعد آرتميو "الصحفي الأول"، وفي الوقت ذاته أول صحفي يبتز الأموال بالتهديد. فالحرية التي يدين لها بوجوده لم تصبح ممكنة إلا في عصر لم يعد الكاتب فيه معتمداً اعتماداً مطلقاً على راع واحد، أو على دائرة محدودة جداً من الرعاة، وإنما كان لديه عملاء لمنتجاته يبلغون من التحدد حداً لا يعود معه في حاجة إلى تحسين علاقاته معهم جميعاً. ومع ذلك فقد كانت الفئة التي يستطيع أصحاب النزعة الإنسانية أن يعتمدوا عليها كجمهور فئة مثقفة محدودة نسبياً، ومن هنا فإن هؤلاء الأدباء يختلفون عن الأدباء المحدثين في أنهم كانوا مضطرين إلى أن يحيوا حياة طفيلية إذا لم تكن لديهم وسائل خاصة، أي إذا لم يكونوا مستقلين منذ البداية الأولى. فكان هؤلاء الأدباء معتمدين على أفضال الأمراء ورعاية المواطنين ذوي النفوذ، الذين كان الأدباء عادة يعملون لديهم أمناء سر أو مؤدبين خصوصيين. وكانوا

(١) Cf. J. Huizinga : Erasmus, 1924, p. 123 – Karl Buecher : "Die Anfänge des Zeitungswesens." In "Die Entstehung der Volkswirtschaft," 1919, 12th edit., 1, p. 233.

يتقاضون مرتبات من الدولة، ومعاشات ومكافآت بدلاً من الطريقة القديمة في منحهم المسكن والمأكل والعطايا - إذ كانت الطبقة العليا الجديدة تنظر إلى نفقات عيشهم الباهظة إلى حد ما على أنها من بين المصروفات التي لابد منها للاحتفاظ بمظهر عائلي رفيع. فبدلاً من الاحتفاظ بمغن أو مهرج للبلابل، أو مؤرخ خاص أو مداح محترف، كان السيد ذو الثروة الخاصة يحتفظ في بيته بأدب من أدباء النزعة الإنسانية، ولكن الخدمات التي كان يؤديها هذا الأخير كانت معادلة إلى حد بعيد لخدمات الأولين، وإن كانت الصور التي تتخذها أرفع إلى حد ما. ومن جهة أخرى كان ينتظر منه أكثر من مجرد أداء هذه الخدمات. فكما أن البورجوازية الكبيرة كانت قد تحالفت رسمياً مع الأرستقراطية الوراثية، فإنها أرادت الآن أن تدخل في علاقة مع الأرستقراطية العقلية، وبفضل التحالف الكبير الأول، أصبح لها نصيب في امتيازات الأصل الرفيع، أما التحالف الثاني فيفضله ازدادت مكانتها العقلية سموًا.

ولقد كان من الضروري أن يشعر أصحاب النزعة الإنسانية، الذين يعملون في ظل اعتقاد واهم بأنهم أحرار عقلياً، بأن في اعتمادهم على الطبقة الحاكمة إنزالاً لهم. فالرعاية والحماية Patronage، ذلك النظام القديم المهدد، الذي لا يثير إشكالات، والذي كان من الأمور التي يأخذها الشاعر في العصور الوسطى قضية مسلماً بها، أصبح مشكلة وخطراً بالنسبة إلى أصحاب النزعة الإنسانية. وأخذت العلاقة بين طبقة المثقفين وبين الملكية والثروة تتخذ أشكالاً متزايدة التعقيد. فقد كان أصحاب النزعة الإنسانية في البداية يشاركون في النظرة الرواقية السائدة لدى المثقفين الجوالين والرهبان المستجدين، وينظرون إلى الثروة ذاتها على أنها شيء لا قيمة له. ولم يكن هناك ما يدفعهم إلى تغيير هذا الرأي طالما كانوا مجرد طلاب ومعلمين وأدباء، ولكن عندما احتكوا بطريقة أو تلك مع الطبقة المالكة، نشأ تعارض لا يمكن التغلب عليه بين آرائهم القديمة وطريقتهم الجديدة^(١). ولو رجعنا إلى

(١) Hans Baron : "Franciscan Poverty & Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought," Speculum, XIII, 1938, pp. 12, 18 ff. Quoted by Ch. E. Trinkaus : Adversity's Noblemen, 1940, pp. 16 - 17.

السفسطائي اليوناني، أو الخطيب الروماني، أو كاهن العصر الوسيط، لوجدنا أن أحداً منهم لم يكن يخطر بباله أن يخرج من موقفه في الحياة، الذي كان تأملياً في أساسه، والذي لم يكن يتطلب منه القيام بأية مهمة عملية أكثر من العمل التعليمي، أو أن يناقش الطبقات الحاكمة. أما أصحاب النزعة الإنسانية فكانوا أول مثقفين يطالبون لأنفسهم بامتيازات الملكية والمرتبة، وكان الغرور العقلي، الذي هو بدوره ظاهرة لم تكن معروفة من قبل، هو السلاح النفسي الذي يداخمون به عن أنفسهم، ويستخدمونه كرد فعل على ما يصادفونه من إخفاق. وكانت الطبقات العليا تعمل في البداية على تشجيع أصحاب النزعة الإنسانية وحفزهم في أهدافهم الطامحة، ولكنها كانت مع ذلك تقمعهم آخر الأمر. إذ كان هناك منذ البداية ارتياب متبادل بين الطبقة المثقفة المغرورة، التي تكافح ضد جميع القيود الخارجية، وبين طبقة رجال الأعمال، التي تتميز بالروح العملية، وبأنها في أساسها بعيدة عن الثقافة العقلية^(١). فكما أن عصر أفلاطون قد شعر شعوراً واضحاً بأخطار طريقة التفكير السفسطائية، فكذلك كانت الطبقة العليا، في العصر الذي نتحدث عنه، تساورها شكوك لا يمكن إخفاؤها من أصحاب النزعة الإنسانية، على الرغم من كل ما كانت تشعر به هذه الطبقة من تعاطف مع الحركة الإنسانية، إذ أن أصحاب هذه النزعة كانوا يشكلون في الواقع عنصراً هداماً لكونهم أناساً بلا جذور.

وحتى ذلك الوقت لم يتحول الصراع الكامن بين الطبقة العليا العقلية والطبقة العليا الاقتصادية إلى معركة علنية، وهذا يصدق بوجه خاص على الفنانين، الذين كان افتقارهم وهيبهم الاجتماعي إلى النمو يجعلهم أبطاً استجابة من أساتذتهم من أصحاب النزعة الإنسانية. غير أن المشكلة، وإن ظلت ضمنية غير معترف بها، كانت ماثلة طوال الوقت وفي كل مكان. وكانت الطبقة المثقفة بأسرها، سواء منها الأدبية والفنية، مهددة بخطر التحول إلى طبقة من البوهيميين مقتلعة من جذورها، "غير بورجوازية"، حسودة، أو إلى طبقة من الأكاديميين المحافظين، السلبيين الأذلاء. وقد هرب أصحاب النزعة الإنسانية من هذا الاختيار إلى برجهم العاجي،

(١) Alfred v. Martin : Sociology of the Renaissance , 1944 , pp. 53 ff.

ووقعوا آخر الأمرين ضحية كلا الخطرين اللذين كانوا يهدفون إلى تجنبهما. وتبعتهما في ذلك كل الحركة الجمالية الحديثة، التي أصبحت مثلهم مقتلعة من جذورها وسلبية في آن واحد، بحيث تخدم المصالح المحافظة دون أن تتمكن من التكيف مع النظام الذي تؤيده. ولقد كان صاحب النزعة الإنسانية يعنى بالاستقلال عدم وجود القيود، وكان عدم اكتراثه الاجتماعي هو في حقيقته اغتراب عن المجتمع، كما كان هروبه من الحاضر افتقاراً إلى المسؤولية. وكان يعزف عن كل نشاط سياسي، حتى لا يقيد نفسه بشيء، فخير أن سلبته هذه لم تؤد إلا إلى دعم مركز المسكين بزمam السلطة. وهذه هي "خيانة المثقفين للقيم العقلية، لا صيغ الروح بالصيغة السياسية، الذي أخذه البعض على هذه الطبقة في الآونة القريبة"^(١). فصاحب النزعة الإنسانية يفقد اتصاله بالواقع، ويصبح رومانتيكياً يسمى اغترابه عن العالم اعتزلاً، وعدم اكتراثه الاجتماعي حرية عقلية، وطريقته البوهيمية في التفكير سيادة معنوية مطلقة. وكما هبر أحد المتخصصين في عصر النهضة عن هذه الفكرة، فإن "معنى الحياة في نظره هو الكتابة بأسلوب نثرى مميز، ونظم قطع شعرية رائعة، والترجمة من اليونانية إلى اللاتينية. وأهم الأمور بالنسبة إلى ذهنه ليس كون الغاليين قد هزموا، وإنما هو أن شروخاً قد كتبت حول هزيمتهم هذه .. فجمال الأفعال يخلو مكانه لجمال الأسلوب..^(٢)" أما فنانون عصر النهضة فلم يكونوا مغتربين عن معاصريهم بقدر ما كان أدباء النزعة الإنسانية، ولكن حياتهم العقلية كانت قد دمرت بن قبل، ولم يعودوا ينجحون في تحقيق التكيف الذي كان قد أهان فناني العصور الوسطى على التلاؤم مع تركيب مجتمعهم. فكانوا يقفون في مفترق الطرق بين النزعة الإيجابية الفعلية activism وبين النزعة الجمالية aestheticism . ومن الجائز أنهم كانوا قد اختاروا طريقهم بالفعل. ولكنهم على أية حال فقدوا الارتباط بين الأشكال الفنية والأغراض الخارجة عن مجال الفن، وهو الارتباط الذي كانت العصور الوسطى تراه حقيقة مسلماً بها، لا تثير إشكالات على الإطلاق.

(١) Julien Benda : La Trahison des Clercs, 1927.

(٢) ph. Monnier, op. cit., I, p. 384.

ومع ذلك لم يكن أصحاب النزعة الإنسانية مجرد مفكرين جماليين غير سياسيين، أو صانعي أحاديث خاملين، أو هروبيين رومانتيكيين، بل كانوا أيضًا مصلحين متحمسين للعالم، وروادا متمصبين للتقدم، وكانوا قبل كل شيء معلمين لا يكلون، ينظرون إلى المستقبل بأمل باسم. وإن مصوري عصر النهضة ونحاتيه ليدنّون لهم، لا بنزعتهم الجمالية التجريدية فقط، بل أيضًا بالفكرة التي تجعل من الفنان بطلاً روحياً، والنظرة إلى الفن على أنه معلم البشرية. فهم أول من جعل من الفن عنصراً أساسياً في الثقافة العقلية والأخلاقية.

الفصل الرابع

النزعة الكلاسيكية

فى القرن السادس عشر

عندما قدم رافاييل إلى فلورنسه فى عام ١٥٠٤، كان لورنتسو قد مات منذ ما يزيد على عشر سنوات، وكان خلفته قد نفى، وكان "حامل الراية Gonfaloniere" بهترو سوبريني قد أدخل فى الجمهورية مرة أخرى نظاما بورجوازيا. ومع ذلك كانت هناك من قبل عوامل مهمة للتغيير نحو الأسلوب الفنى البلاطى courtly، التمثيلى، الشكلى الدقيق، وكانت المبادئ الموجهة للذوق التقليدى الجديد قد وضعت ولقيت اعترافا عاما - وكل ما كان على التطور أن يفعله هو أن يسلك نفس الطريق، دون أى حافز جديد من الخارج. ولم يكن على رافاييل إلا أن يواصل السهر فى الاتجاه الذى تحددت معالمه من قبل فى أعمال بروجينو وليوناردو، وكل ما كان يستطيعه، بوصفه فنانا خلاقا، هو أن يسير فى هذا الاتجاه الذى كان محافظا فى أساسه. وبالفعل كان هذا الاتجاه محافظا لأنه يسير نحو قانون شكلى، أزل مجرد، ولكنه كان مع ذلك تقديميا بوصفه موقفا أسلوبيا فى ذلك العصر. ولنذكر فى هذا الصدد أنه كانت هناك عوامل خارجية كثيرة حملته على التزام هذا الاتجاه، حتى على الرغم من أن القوة الدافعة لم تعد تصدر عن فلورنسه. ففي خارج فلورنسه كانت توجد أسر ذات مطالب ملكية، تسلك مسلك أهل القصور، وكانت هذه الأسر توجد على القمة فى جميع أرجاء إيطاليا، وتكون بلاط فعلى، قبل كل شيء، حول شخص البابا فى روما، كانت تسوده نفس المثل العليا التى تسود كل بلاط آخر يستخدم الفن والثقافة عناصر تضى روعة على مظهر حياته.

كانت الدولة البابوية قد استحوذت على السلطة السياسية فى إيطاليا المفككة. وكان البابوات يشعرون بأنهم ورثة الأباطرة، كما عملوا على الاستفادة من

الآمال الخيالية في إعادة مجد الإمبراطورية الرومانية القديمة، وهي آمال كانت منتشرة في كل ركن من البلاد، وبالفعل نجحوا جزئيًا في استغلالها لتحقيق غاياتهم في بسط سلطانهم السياسى. وصحيح أن محاولاتهم السياسية لم تتحقق، ولكن روما أصبحت مركز الحضارة الغربية، وأصبح لها تأثير عظيم ازداد فوق ذلك عمقا خلال عصر الإصلاح المضاد Counter Reformation، وظلت له فعاليتها طوال جزء كبير من عصر الباروك. ومنذ عودة البابوات من "أفينيون"، لم تصبح المدينة ملتقى دبلوماسيًا يجتمع فيه السفراء والقائمون بالأعمال من جميع أرجاء العالم المسيحي فحسب، بل أصبحت أيضًا سوق مالية هامة تنفق إليها، وتنفق فيها، مبالغ لا يحد أنها كانت تبدو عندئذ طائلة. وقد فاقت السلطة البابوية، بوصفها قوة مالية، جميع أمراء إيطاليا الشمالية وطفاتها ورجال بنوكها وتجارها، وكان في استطاعتها أن تنفق على الثقافة مبالغ أضخم مما يستطيعون جميعًا إنفاقه، فأحرزت قصب السبق في ميدان الفن، بعد أن كانت فلورنسة هي المتفوقة في هذا الميدان. وحين عاد البابوات من فرنسا، كانت روما أشبه بالخرائب بعد الغزوات الهمجية والدمار الذى لحقها من جراء المعارك التى دامت قرنين كاملاً بين الأسر الرومانية الكبيرة. وكان سكان روما فقراء، بل إن كبار رجال الكنيسة كانوا عاجزين عن جمع ثروة تكفى لإحداث حركة إحياء فى الفن تنهض لروما أن تتنافس مع فلورنسة. ولم يكن لدى المقر البابوى خلال القرن الخامس عشر فنانون من أهل روما، بل كان البابوات يعتمدون على القوى الخارجية. وقد استقدموا إلى روما أشهر فناني العصر، وضمنهم مازاتشو، وجنتيلي دى فابريانو، ودوناتلو، وفرا أنجليكو، وبنوتو جوتسولى، وميلوتسودا فورلى Melozzo da Forli، وبنيتوركيو مانتينيا، ولكن هؤلاء الفنانين كانوا جميعًا يهاجرون المدينة بعد إتمامهم للأعمال المطلوبة منهم، دون أن يتركوا وراءهم أبسط أثر غير أعمالهم. وحتى فى عهد سكستوس الرابع (١٤٧١ - ١٤٨٤)، الذى جعل روما، بفضل الأعمال التى كلف بها الفنانين لتزيين كنيسته، مركزا للإنتاج الفنى وقتًا ما، لم تظهر مدرسة أو اتجاه ذو طابع رومانى محلى. ولم يبدأ مثل هذا الاتجاه فى الظهور إلا فى عهد بابوية يوليوس الثانى (١٥٠٣ - ١٥١٣)، بعد أن استقر براماتى وميكلانجلو، وأخيرًا رافاييل، فى روما، ووضعوا

مواهبهم في خدمة البابا. وكانت تلك هي البداية الأولى لفترة النشاط الفني الفريد التي كانت نتيجتها تلك الآثار الرائعة في روما، وهي الآثار التي نرى فيها اليوم أعظم شاهد — بل الشاهد المؤكد الوحيد — على عظمة عصر النهضة في قمته، والتي لم يكن من الممكن أن تظهر في ذلك الوقت إلا في الظروف السائدة في المقر البابوي.

في هذه الفترة نشهد بداية فن كنسي جديد، في مقابل فن القرن الخامس عشر، الذي كان اتجاهه الأساسي دينويًا. ومع ذلك لم يكن الاهتمام في هذا الفن منصبًا على القيم الروحية التي تعلو على هذا العالم، بل انصب على الوقار والجلال والفخامة والمجد. فقد حل محل الشعور المسيحي المتفلفل في باطن النفس البشرية، والمتعلق بالمالم الآخر، هدوء مترفع، وتعبير عن سمو الجسمي فضلًا عن العقلي. ويبدو أن الهدف الرئيسي للبابوات من كل كنيسة كبيرة، وكنيسة صغيرة، وقطعة للمذبح، ونافورة للتعهد، كان تخليد أنفسهم، بحيث كانوا يفكرون في مجدهم الشخصي أكثر مما يفكرون في مجد الله. وقد بلغت حياة البلاط في روما أوجها في عهد ليو العاشر (١٥١٣ - ١٥٢١). فكان المجلس البابوي أشبه ببلاط امبراطور، وكانت بيوت الكاردينالات أقرب إلى القصور الصغيرة للأمراء الزمنيين، كما كانت بيوت غيرهم من الأقطاب الروحيين أشبه بالبيوت الأرستقراطية التي تتنافس فيما بينها في الروعة والبهاء. وكان معظم أمراء الكنيسة وأقطابها هؤلاء شغوفين بالفن منذ البداية، فاستخدموا الفنانين لتخليد أسمائهم، إما عن طريق تقديم الهبات إلى الفن الكنسي، وإما عن طريق تشييد قصورهم وتجميلها. وحاول رجال البنوك الأثرياء في المدينة، وعلى رأسهم أجوستينو شيجي Agostinochigi، صديق رافاييل، وراعيه، أن ينافسهم في رعايتهم للفن، فزادوا بذلك من أهمية روما من حيث هي سوق للفن، ولكنهم لم يضيفوا إليها من عندهم شيئًا ذا بال.

وعلى عكس الطبقات الحاكمة في المدن الإيطالية الأخرى (ولا سيما فلورنسة)، التي كانت في عمومها متجانسة، كانت الطبقة العليا في روما تتألف من ثلاث فئات تتحدد معالمها بدقة^(١). وأهم هذه الفئات هي تلك التي يكونها بيت

(١) قارن، فيما يتعلق بالجزء الآتي:

Casimir V. Chledowski : Rom. Die Menschen der Renaissance. 1922, pp. 350 - 2

البابا، مع أسرته وأقاربه، والمراتب العليا لرجال الدين، والدبلوماسيون الإيطاليون والأجانب، وشخصيات أخرى لا حصر لها، كان لها نصيب في الروائع البابوية. وكان أفراد هذه الفئة، في مجموعهم أكثر مشجعي الفن طموحاً وأعظمهم ثروة. والفئة الثانية تشمل كبار رجال البنوك والتجار الأثرياء، الذين كانت الظروف الاقتصادية مواتية لهم إلى أقصى حد في بيئة روما السرفة في ذلك الحين، التي أصبحت مركزاً للإدارة المالية البابوية في جميع أرجاء العالم. ولقد كان رجل البنوك القوفيتي Altoviti من أكثر مشجعي الفنون سخاء في تلك الفترة بأسرها، كما أن أشهر فناني ذلك العصر، باستثناء ميكلانجلو، خصم رافاييل، قاموا بأعمال لأجوستينو شيجي، فقد استخدم هذا الأخير، إلى جانب رافاييل، سودوما Sodoma، وبالداساري بيروتسي Baldassare Peruzzi وسياستيانودل بيومبو Sebastiano del Piombo وجوليو رومانو Giulio Romano، وفرانشسكو بيني F. Penni وجوفاني دا أوديني G. da Udini، فضلاً عن كثير غيرهم من كبار الفنانين. أما الفئة الثالثة فتألف من أفراد الأسر الرومانية القديمة، التي كانت قد أصبحت أسراً فقيرة، ولم يكن لها تقريباً أي دور في الحياة الفنية، وكانت تقتصر على الاحتفاظ بصيتها القديم عن طريق تزويج أبنائها وبناتها لأولاد المواطنين الأثرياء، مما أدى إلى حدوث امتزاج مائل لذلك الذي حدث خلال عهود سابقة في فلورنسة ومدن أخرى نتيجة لاشتراك طبقة النبلاء القديمة في أوجه النشاط الاقتصادي للطبقة الوسطى، وإن كان الامتزاج في الحالة الأولى أقل شمولاً مما كان في الحالة الثانية.

وفي بداية عهد يوليوس الثاني، كان عدد المصورين المقيمين في روما يتراوح بين ثمانية وعشرة مصورين يمكن تحديدهم بالاسم، ولكن لم يمض خمس عشرة عامًا حتى أصبح هناك مائة وأربعة وعشرون مصوراً ينتمون إلى طائفة القديس لوقا. بيد أن الجزء الأكبر من هؤلاء كانوا صناعاً حرفيين جذبتهم طلبات البلاط البابوي والبرجوازية الغنية، فقاطروا إلى روما من جميع أرجاء إيطاليا^(١). على أنه مهما

(١) Hermann Döllmay : "Raffaels Werkstatt", Jahrb. d. Kunsthist. Saml. D. Allerh. Kaiserhauses, 1895, XVI, p. 233.

كان أهمية الدور الذى كان يقوم به رجال الدين ورجال البنوك فى الإنتاج الفنى بوصفهم أصحاب العمل، فإن من السمات التى تميز فن عصر النهضة فى فترته الوسطى بكل وضوح أن ميكلائجلو كان يشغل للفاتيكان وحده تقريباً، وأن معظم أعمال رافاييل بدوره كانت مخصصة له. ولهذه الحقيقة أهمية حاسمة فى تطور أسلوب هذه الفترة. فهنا فقط، أى فى خدمة البابا، كان من الممكن أن يظهر ذلك "الأسلوب الفخم *maniere grande*" الذى تعد الاتجاهات الفنية للمدارس المحلية الأخرى، بالقياس إليه، إقليمية الطابع بدرجات متفاوتة. فلما نجد فى أى مكان آخر هذا الأسلوب الرفيع الفريد، الذى تتغلغل فيه بمثل هذا العمق عناصر الثقافة والعلم، والذى يقتصر إلى هذا الحد على حل المشكلات المترتبة للقالب الفنى. ففى عصر النهضة المتقدم، كان من الممكن على الأقل أن تسمى الجماهير العريضة فهم الفن، وكان الفقراء والجهلاء أنفسهم يجسدون بعض نقاط الالتقاء معه. أما الفن الجديد فلم يكن للجماهير أى اتصال به. فأى معنى كان يمكن أن يحمله لهم عمل مثل "مدرسة أثينا" لرافاييل، والرهات (Sybils) لميكلائجلو، حتى لو كان قد أتيح لهم فى أى وقت أن يروا هذه الأعمال؟

ولكن الواقع أن أسئال هذه الأعمال هى بعينها التى تحقق فيها الفن الكلاسيكى لعصر النهضة، وهو الفن الذى اعتدنا أن نمتدح فيه شمول معانيه، مع أنه كان فى واقع الأمر موجهاً إلى جمهور أصغر من أى جمهور كان الفن يخاطبه قبل ذلك. فقد كان تأثيره الجماهيرى، على أية حال، أضيق حدوداً من تأثير النهضة الكلاسيكية اليونانية، وإن كانا قد اشتركا فى صفة معينة: هى أنه، على الرغم من ميله إلى الأسلوب المنمق *stylization*، فإنه لم يتخل من الاتجاهات المطابقة للطبيعة التى سادت فى الفترة السابقة عليه، بل عمل - بمكس ذلك - على تعميق هذه الاتجاهات وتركيزها. فكما أن تماثيل البارثون تتميز بأنها أشكال "أصح" وأكثر اتفاقاً مع التجربة المعتادة من تماثيل هواة معبد زوس أو أوليمبيا مثلاً، فكذلك كانت الموضوعات الفردية فى أعمال رافاييل وميكلائجلو تعالج بطريقة أقرب إلى الطبيعة، وأكثر تحرراً وواقعية، من موضوعات فناني القرن الخامس عشر. ولا يوجد فى كل التصوير الإيطالى قبل ليوناردو أى شكل بشرى لا يتضمن شيئاً قبيحاً أو متحجراً أو

متقلصًا، إذا ما قورن بالأشكال البشرية التي كان يرسمها رافاييل، وفرا بارتولوميو، وأندريا دل سارتو، وتيسيان، وميكلانجلو. فالأشكال البشرية التي كانت تصور في عصر النهضة المتقدم، مهما كان ثراء التفصيلات التي تراعى فيها بدقة، لا تقف على أقدامها مطلقًا في ثقة ورسوخ، وحركاتها مغتصبة مقتعدة على الدوام، وأطرافها معتلة مختلة عند المفاصل، وعلاقتها بالمكان المحيط بها هي دائمًا علاقة متناقضة، والطريقة التي تشكل بها غير طبيعية، والطريقة التي تفاء بها مصطنعة. ولم تثمر الجهود التي بذلت في القرن الخامس عشر من أجل تحقيق مطابقة الطبيعة إلا في القرن السادس عشر. ومع ذلك فإن الوحدة الأسلوبية لعصر النهضة لا تتمثل فقط في أن نزعة مطابقة الطبيعة التي بدأت في القرن الخامس عشر قد استمرت وبلغت أوجهها في القرن السادس عشر، بل تتمثل أيضًا في أن عملية التنسيق (Stylization) التي أدت إلى الفن الكلاسيكي في أواسط عصر النهضة قد بدأت في منتصف القرن الخامس عشر. فقد سبق لألبرتي أن صاغ مفهومًا من أهم مفاهيم النزعة الكلاسيكية، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الأجزاء. فهو يعتقد أن العمل الفني يتكون على نحو من شأنه أن يكون من السحيل اقتطاع أي جزء منه، أو إضافة أي شيء إليه، دون إخلال بجمال الكل^(١). هذه الفكرة، التي كان ألبرتي قد اعتدى إليها عند فثروفوس، والتي يرجع أصلها في الواقع إلى أسطو^(٢)، ظلت من القضايا الأساسية للنظرية الكلاسيكية في الفن. ولكن كيف يمكن التوفيق بين هذا التجانس النسبي في فلسفة الفن في عصر النهضة - الذي تبدأ فيه النزعة الكلاسيكية في القرن الخامس عشر وتستمر نزعة مطابقة الطبيعة في القرن السادس عشر - وبين التغيرات الاجتماعية التي حدثت في الفترة ذاتها؟ لقد ظل عصر النهضة، في فترته الوسطى، محتفظًا بروح الإخلاص للطبيعة، وأبقى على المعايير التجريبية للحقيقة الجمالية، بل زادها صرامة. والسبب الواضح لذلك هو أن هذا العصر، شأنه شأن العصر الكلاسيكي عند اليونانيين، يمثل - على الرغم من كل ما فيه من اتجاهات محافظة - فترة دينامية لم تكن عملية الارتفاع في السلم

(١) L.B. Alberti : De re aedificatoria, 1485, VI, 2.

(٢) E. Mueller : Gesch. Der Theorie der Kunst bei den Aiten, I, 1834, P. 100.

الاجتماعى قد اكتملت فيها بعد، وكان لا يزال من المستحيل فيه أن تنمو أية تقاليد ومواضعات نهائية محددة. ومع ذلك فإن محاولة وضع حد لعملية التسوية الاجتماعية، ومنع أى صعود آخر فى السلم الاجتماعى، كانت تسمير على قدم وساق منذ ازدهار الطبقة الوسطى واختلاطها بطبقة النبلاء، وعلى أساس هذا الاتجاه نستطيع أن نعلل بداية ظهور الفهم الكلاسيكى للفن فى القرن الخامس عشر.

ولما كان التحول من نزعة مطابقة الطبيعة إلى النزعة الكلاسيكية لم يطرأ فجأة، بل كانت له مقدمات مهدت له قبل ذلك بوقت طويل، فمن السهل أن يؤدى ذلك بالمرء إلى إساءة فهم كل عملية التحول الأساسى التى أخذت تحدث فى ذلك الحين. ذلك لأن المرء لو ركز انتباهه على بشارات التغير المقبل، بادئاً من ظواهر انتقالية مثل فن ليوناردو وببروجينو، لشعر بأن التغير لـم يستمر دون أى انقطاع، ولأحس بما يشبه الحتمية المنطقية، وبأن فن الفترة المتوسطة من عصر النهضة ليس إلا مركباً يضم ما أنجزه القرن الخامس عشر. أو بعبارة أخرى سيكون لدى المرء عندئذ ما يحمله على أن يستنتج بسهولة أن التطور فى الأسلوبين كان تطوراً داخليناً محضاً. أما التغير من الفن الكلاسيكى القديم إلى الفن المسيحي، أو من الفن الرومانسكى إلى الفن القوطى، فقد أدخل عناصر أساسية جديدة بلغ من كثرتها أنه يكاد يكون من المستحيل تفسير الأسلوب الأحدث هذا على أساس النمو الباطن — أى بوصفه مجرد الغد أو المركب الديالكتيكى للأسلوب القديم — بل لابد من تفسير مبنى على دوافع غير الدوافع الفنية والأسلوبية الخاصة. أما فى حالة الانتقال من القرن الخامس عشر إلى القرن السادس عشر فإن الأمر يختلف. فهنا يحدث تغير الأسلوب دون أى انقطاع تقريباً، على نحو مطابق كل المطابقة للتطور الاجتماعى الذى كان هو ذاته متصلاً. ولكن ليس معنى ذلك أنه يحدث آلياً — أى كما لو كان دالة منطقية لها معاملات معروفة تمام المعرفة. ولو كانت الظروف الاجتماعية عند نهاية القرن الخامس عشر قد تطورت على نحو مختلف، نظرًا إلى عامل يصعب علينا تصويره — أى لو كان قد حدث مثلاً تغير اقتصادى أو سياسى أو دينى أساسى، بدلاً من تدعيم الاتجاه المحافظ الذى كان الطريق مهبطاً له من قبل — لتطور الفن بدوره، وفقاً لهذا التغير، فى اتجاه مخالف، ولكان الأسلوب الناجم

نتيجة "منطقية" لعصر النهضة المتقدم تختلف عن تلك التي وصلت إلى مرحلة الاكتمال في الأسلوب الكلاسيكي. ذلك لأن المرء إذا شاء أن يطبق مبادئ المنطق على التطورات التاريخية، فلا بد له أن يعترف على الأقل بأن المجموعة الواحدة من الظروف التاريخية يمكن أن تكون لها عدة نتائج متباينة.

ولقد وصفت مجموعة رافاييل المسماة "أراتسي Arazzi" بأنها بارثينون الفن الحديث، ومن الممكن أن نقبل هذا التشبيه، بشرط ألا ننسى الفارق الهائل بين النزعة الكلاسيكية القديمة والحديثة، على الرغم من كل ما بينهما من تشابه. فالفن الكلاسيكي الحديث، إذا ما قورن بالفن اليوناني، كان يفتقر إلى الحرارة والاتصال المباشر. ففيه طابع مقتبس، راجع إلى الوراء، والاتجاه الكلاسيكي فيه مصطنع إلى حد ما، حتى في عصر النهضة. وهو انعكاس لمجتمع كان زاحراً بذكرى البطولة الرومانية وفروسية العصور الوسطى، ومن هنا حاول أن يبدو على خلاف ما هو عليه، عن طريق اتباع قانون اجتماعي وأخلاقي تكون بطريقة مصطنعة، وحاول أن يصبغ النمط الكامل لحياته وفقاً لهذه الخطة الوهمية. فالفن الكلاسيكي يصف هذا المجتمع كما يريد أن يرى ذاته، وكما يريد أن يراه الغير. ولو فحصنا سمات هذا الفن بدقة، لانتضح لنا أنها كلها تقريباً لا تعدو أن تكون ترجمة إلى لغة الفن لتلك المثل العليا الأرستقراطية، المحافظة، التي كان هذا المجتمع التواق إلى الثبات والاستقرار يحن إليها. ولم تكن النزعة الشكلية الفنية للقرن السادس عشر إلا نظيراً لذلك النظام الشكلي من الأفكار الأخلاقية، ولذلك الوقار، اللذين فرضتهما الطبقة العليا في ذلك العصر على نفسها. وكما أن الأرستقراطية والأوساط ذات العقلية الأرستقراطية في المجتمع قد أخضعت الحياة لحكم قانون شكلي، لكي تصونها من فوضى الانفعالات، فإنها بالمثل قد أخضعت التعبير عن الانفعالات في الفن لرقابة قوالب لا شخصية مجردة. ففي نظر هذا المجتمع، كان ضبط النفس، وكبح الانفعالات، وكبت التلقائية والإلهام والنشوة، هو أرفع وصية يسمي الفنان إلى الأخذ بها. وقد اختفى تماماً من عصر النهضة، في فترته الوسطى، ذلك العرض المكشوف للمشاعر، ودموع الألم وتشنجاته، والإغماء والمويل، والتضرع بالأيدي - أي باختصار، كل هذه الانفعالية البورجوازية التي ظلت بعض بقاياها منذ العصر

القوطى المتأخر مستمرة فى القرن الخامس عشر. ولم يعد المسيح شهيداً معذباً، بل أصبح مرة أخرى ملكاً سماوياً يرتفع فوق مستوى الضعف البشرى. كما أن مريم تنظر إلى ابنها الميت بهلا دموع، ولا تبدو أية حركة، بل إنها تكبت أى نوع من الرقة السوقية حتى نحو المسيح الطفل. فشعار العصر بأكمله هو الاعتدال فى كل شىء. وكانت مبادئ الاقتصاد والدقة التى فرضها الفن على ذاته أقرب ما تكون شبهاً إلى قواعد النظام المفروضة فى الحياة اليومية. وكان البرتى قد استبق من قبل فكرة الاقتصاد فى الفن، فقال : "إن كل من يصبو إلى الوقار فى عمله، ينبغي أن يقتصر على عدد بسيط من الأشكال. فكما أن الأمراء يزهدون من هيبتهم باختصار خطبهم، فكذلك يزهد الاستخدام المقتصد للأشكال من قيمة العمل الفنى"^(١). وأصبح مبدأ التركيز والائتمار subordination يحل دائماً محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلى. ومع ذلك فعلى المرء ألا يتصور أن السببية الاجتماعية تمارس عملها على نحو من شأنه أن السلطة التى تسيطر على الفرد فى الحياة الاجتماعية تصبح، فى ميدان الفن، هى قاعدة الخطة العامة التى تتحكم فى كل الأجزاء المنفردة للعمل المركب، وبالتالي أن ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الآن إلى ما يمكن تسميته بالسيادة المطلقة للفكرة الأساسية فى العمل المركب. وإن مجرد القول بتساوى مبدأ السلطة فى الحياة الاجتماعية مع فكرة الائتمار فى الفن لهو مجرد خلط لفظى. ومع ذلك فإن المجتمع المبني على فكرة السلطة والخضوع لابد أن يفضل، بطبيعة الحال، التعبير عن النظام وإظهاره فى الفن، وكذلك غزو الواقع بدلاً من الاستسلام له.

مثل هذا المجتمع يود أن يضمن على العمل الفنى انتظاماً وضرورة. وهو يريد من الفن أن يثبت وجود معايير ومبادئ لا تتزعزع، ولا تخرق، وتظل سارية على نحو شامل، وأن يبرهن على أن العالم تحكمه غاية مطلقة ثابتة، وأن الإنسان هو حامل أمانة هذه الغاية — وإن لم يكن هذا يصدق على كل فرد على حدة. ولا بد أن تكون الأنماط الفنية مرتكزة على مبدأ السلطة لكى تتفق مع أفكار هذا المجتمع.

(١) L. B. Alberti : Della pittura, II.

ولابد أن تترك انطباعاً مكتسباً محدد المعالم، مشابهاً لذلك الذى يود أن يتركه النظام التسلطى السائد فى ذلك العصر. فى مثل هذا المجتمع تنظر الطبقة الحاكمة إلى الفن على أنه، قبل كل شيء، رمز الهدوء والاستقرار الذى تصبو إلى تحقيقه فى الحياة. ذلك لأنه « إذا كان عصر النهضة، فى فترته الوسطى، قد طور التأليف الفنى فى قالب التماثل والتطابق بين الأجزاء المنفصلة، وإذا كان قد شكل الواقع قسراً فى نمط مثلث أو دائرة، فإن هذا لا ينطوى فقط على حل لمشكلة شكلية، بل يتضمن أيضاً تعبيراً عن نظرة مستقرة إلى الحياة، وعن الرغبة فى الإبقاء على الأوضاع التى تطابق هذه النظرة. وهو يضع المعيار فوق الحرية الشخصية فى الفن، ويرى أن اتباع المعيار فى هذا المجال، كما فى الحياة ذاتها، هو الطريق المضمون لبلوغ الكمال. والعنصر الرئيسى فى هذا الكمال هو شمول النظرة، الذى لا يمكن بلوغه إلا بالاندماج التام للأجزاء فى الكل، لا بعملية الإضافة وحدها. ولقد كان القرن الخامس عشر يصور العالم كما لو كان فى حالة صيرورة لا تنتهى أبداً، وكما لو كان عملية نمو لا يمكن التحكم فيها، ولا تقبل الاكتمال أبداً. وفى مثل هذا العالم يشعر الفرد بنفسه ضئيلاً عاجزاً، ويستسلم له طواعية، وهو قدير العين. أما القرن السادس عشر فيشعر بالعالم بوصفه كلاً له حدود واضحة. فالعالم هو بقدر ما يستطيع الإنسان إدراكه، لا أكثر، وكل عمل فنى يعبر بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع الكلى الذى يستطيع الإنسان إدراكه.

ولقد كان فن عصر النهضة فى فترته الوسطى دينوياً تماماً فى اتجاهه العام. وحتى فى تصويره للموضوعات الدينية، لم يصل إلى أسلوبه المثالى عن طريق وضع العالم الطبيعى فى مقابل العالم فوق الطبيعى، وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم الطبيعى ذاته - وهى مسافة تؤدي فى عالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق فى القيمة مشابهة لتلك التى توجد بين الصفوة والجماهير العريضة فى المجتمع البشرى. والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالى لعالم يخلو من كل صراع، لا نتيجة لسيادة مبدأ ديمقراطى، بل لسيادة مبدأ أوتوقراطى. فأعمال هذا العصر تصور لنا عالماً معجلاً، مترفعاً، خالياً من العرضية والعقم. وأهم مبدأ أسلوبى فيه هو الاقتصار على عرض العناصر الأساسية للبحث. ولكن ما هى هذه العناصر

الأساسية؟" إنها الأشياء الباقية الثابتة، التي لا يطرأ عليها الفساد، والتي تنحصر قيمتها قبل كل شيء في ابتعادها عما هو مجرد أمر واقع حدث بالصدفة. ومن جهة أخرى فإن المعنى والمباشر، والعرضى والفردى - أعنى تلك الأشياء التي كان فن القرن الخامس عشر يعدها أطرف عناصر الواقع وأهمها - هي في نظر هذا الفن غير أساسية. وهكذا خلقت الصفة في ذلك العصر وهم الفن الذى ينطبق على كل الأزمان، والذى هو فن بشري أزلى، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول. وحقيقة الأمر، بطبيعة الحال، هي أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصة في القيمة والجمال، كان مقيداً بالزمان، ومحدوداً وعرضياً، شأنه شأن فن أى عصر آخر. ذلك لأن فكرة اللازمانية هي ذاتها نتائج لزمان معين، وصحة النزعة المطلقة لا تختلف في نسبتها عن صحة النزعة النسبية.

ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة التوسط تقيداً بالزمان، وبالعوامل الاجتماعية، هو مثله الأعلى في الجمال الخير Kalokagathia فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيراً عن اعتماد فكرته عن الجمال على المثل الأرستقراطي الأعلى في الشخصية. ولم تكن الظاهرة الجديدة، التي تمثل مظهراً خاصاً من مظاهر نظرائه الأرستقراطية، هي أن الجمال الجسمى قد استرد مكانه في القرن السادس عشر - إذ أن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباحج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في العصور الوسطى - بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسمية أصبحا هما التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية. فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضاً لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحى، وكان هذا التعارض يزداد تأكيداً في فترات معينة عنه في فترات أخرى، ولكنه كان على الدوام مائلاً في موضع ما من أفكار الناس. ولكن التعارض الذى قالت به العصور الوسطى بين الروحى والجسدى فقد أهميته في القرن الخامس عشر. فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطاً غير مشروط بالجمال الجسدى، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين. وهكذا اختفى التوتر الذى كان لا يزال قائماً بين الصفات الروحية والجسمية اختفاء تاماً

فى فن عصر النهضة المتوسط. فالمقدمات التى يركز عليها هذا الفن تجعل من غير المعقول مثلاً أن يصور الحواريون كأنهم فلاحون وصناع عاديون، كما كانوا يصورون بالفعل فى كثير من الأحيان، وبشفاف بالغ، فى القرن الخامس عشر. وفى نظر هذا الفن الجديد يعد الأنبياء والحواريون والشهداء والقديسون شخصيات مثالية، حرة وعظيمة، قوية وموقرة، جادة ورزينة - فهم جنس بطول فى أوج جماله الحسى الناضج. وفى أعمال ليوئاردو تظل هناك أنماط تنتمى إلى الحياة اليومية إلى جانب تلك الأشكال النهيلىة، ولكن الأشكال الفخمة الرفيعة هى وحدها التى تبدو، بالتدرج، جديرة بأن تصور فيها. وينتمى السقاء فى صورة "النار فى البورجو" المنسوبة إلى رافاييل، إلى نفس الجنس الذى تنتمى إليه عذارى ميكلانجلو ورياته - وهو جنس عملاق، موفور النشاط، واثق بنفسه، تنم كل حركاته عن الاعتداد. والواقع أن جلال هذه الأشكال وصل إلى حد السماح بتصويرها عارية، على الرغم من الكراهية القديمة التى كانت تثير بها الطبقات الأرستقراطية نحو تصوير العرى، ومع ذلك فإنها لم تفقد بذلك شيئاً من جلالها. وفى التكوين النبيل لأطرافها، وفى الانسجام الأنيق لحركاتها، وفى الوقار الرزين لقوامها، نجد تعبيراً عن نفس الرفعة التى تعبر عنها الملابس التى ترتديها فى الحالات الأخرى، وهى ملابس ثقيلة، بها ثنيات عميقة، يصدر عنها حفيف حين يتحرك لابسوها، وهى على الدوام متحفظة فى أناقة، اختيرت بعناية فائقة.

ولقد اتخذ هذا العصر لنفسه أنموذجاً من المثل الأعلى للشخصية الذى صوره كاستيلونى فى كتابه "كورتيجمانو Cortegiano"^(١) بأنه مما يمكن بلوغه، بل بأنه قد بلغ بالفعل، وكل ما فعله هذا العصر هو أنه بالغ فيه بعملية التضخيم التى يخلعها كل فن كلاسيكى على أنموذجه. فالمثل الأعلى لفن البلاط ينطوى، فى الأمور الأساسية، على كل السمات البارزة فى تصوير عصر النهضة المتوسط للإنسان فى الفن. والشروط التى كان كاستيلونى يرى ضرورة توافرها فى الإنسان الكامل فى هذا العالم هى أولاً تعدد المواهب، أى النمو المتجانس للقدرات الجسمية والروحية،

(١) أى رجل البلاط، وهو أشهر مؤلفات كاستيلونى (١٤٨٧ - ١٥٢٩). ويتميز هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق. ويضع

(المترجم)

لرجال البلاط قواعد للسلوك اللائق بالنسبة إلى ذلك العصر.

والبراعة فى استعمال السلاح وفى فن الحديث الاجتماعى معاً، والخبرة فى فنون الشعر والموسيقى، والإلمام بالتصوير والعلوم. ومن الواضح أن العامل الحاسم فى تفكير كاستيلونى هو النفور الأرسقراطى من كل نوع من التخصص والنشاط الاحترافى. والواقع أن الأشكال البطولية فى عصر النهضة المتوسط، بما فيها من جمال خير Kalokagathia إنما هى ترجمة لهذا المثل الأعلى الإنسانى والاجتماعى إلى لغة الفن المصرى. ولكن ما يطابق المثل الأعلى لفن الهلاط ليس فقط اختفاء التوتر بين الصفات الزوحية والجسمية لهذه الأشكال البشرية، وليس فقط المساواة بين الجمال الجسمى والقوة الروحية، وإنما هو قبل كل شىء تلك الحرية التى تتحرك بها، وذلك المظهر الواثق من نفسه، والطبيعة الهادئة بل غير العابثة فى الواقع — لسلوكها بأسره. فجوهر الرقى والتهذيب عند كاستيلونى أن يحتفظ المرء بثباته وضبط نفسه فى جميع الظروف، ويتجنب كل تظاهر ومبالغة، ويسلك وسط الجماعة بعدم اكتراث غير متكلف، وباحترام غير مصطنع. وفى الأشكال التى يتضمنها فن القرن السادس عشر نهتدى من جديد إلى نفس هذا الهدوء فى السمات، وتلك السكينة فى المظهر، وتلك الحرية فى الحركات، بل أن التحول من العصر السابق يمتد أيضاً إلى العناصر الشكلية البحتة: إذ أن الشكل الهزيل الأعجف الذى ينتمى إلى العصر القوطى، والخط المتقطع، القصير النفس، فى القرن الخامس عشر، أخذ يكتسب انسياباً واثقاً من نفسه، وحيوية بليغة، واستدارة رشيقة، فاقت فى كمالها كل ما عرف فى أى فن آخر منذ العصر الكلاسيكى القديم. ولم يعد فنانون عصر النهضة المتوسط يجدون أمة متمعة فى الحركات القصيرة، الحادة، المتعجلة، وفى الأنافة المسترخية المفتعلة، وفى الجمال المتكشف، غير المكتمل وغير النافج، الذى كانت تتميز به الأشكال البشرية فى القرن الخامس عشر. وإنما هم يمتفنون بالقوة الفياضة. ونفج العمر والجمال، وهم يصورون الحياة كما هى موجودة، لا من حيث هى عملية صيرورة، وهم يعملون من أجل مجتمع مؤلف من أناس وصلوا ويريدون أن يظلوا حيث هم، ويشاركهم الفنانون أنفسهم مشاعرهم المحافظة. ولقد أراد كاستيلونى من الرجل النبيل أن يسعى إلى تجنب ما هو ظاهر صارخ براق فى مسلكه وملبسه، وأوصى بأن يرتدى ملابس سوداء كالأسيلان، أو ملابس قاتمة على أية حال^(١). وبلغ

(١) Baldassare Castiglione : Il Cortegiano, II, 23 - 8 .

تغير الذوق الذى هو واضح هنا حدًا من العمق أدى إلى حرص الفن ذاته على تجنب البريق والتلون الزاهى الذى اتسم به القرن الخامس عشر. وكان ذلك أول انتصار للشغف باللون الموحد، ولإسهما الأسود والأبيض، الذى يسود الذوق الحديث. وقد اختلفت الألوان من العمارة والنحت أولاً، وأصبح الناس منذ ذلك العهد يجدون من الصعب تصور أعمال العمارة والنحت اليونانية ملونة. وهكذا فإن العصر الكلاسيكى كان يحمل بالفعل فى طياته جوهر الأسلوب الكلاسيكى^(١).

لم يدم عصر النهضة المتوسط إلا وقتًا قصيرًا، لا يزيد على عشرين عامًا. فبعد وفاة رافاييل أصبح من العسير التحدث عن فن كلاسيكى يمثل اتجاهًا أسلوبيًا عامًا. والواقع أن قصر هذه الفترة صفة مميزة لكل فترات الأسلوب الكلاسيكى فى العصور الحديثة، إذ أن فترات الاستقرار لم تكن، منذ نهاية عصر الإقطاع، سوى مراحل قصيرة الأمد. ومن المؤكد أن النزعة الشكلية الدقيقة لعصر النهضة المتوسط قد ظلت تعثل إغراء دائمًا للأجيال اللاحقة، ولكنها لم تعد إلى السيادة بعد ذلك أبدًا، إذا استثنينا بعض الحركات القصيرة الأمد، التى كان معظمها متكلفًا، مدفوعًا بدوافع تعليمية. ومن جهة أخرى فقد أثبتت هذه النزعة أنها أهم التيارات التحتية فى الفن الحديث. ذلك لأنه حتى على الرغم من عدم تمكن الأسلوب الشكلى الدقيق، المبني على ما هو نمطى معيارى، من الصمود فى وجه النزوع الأساسى إلى مطابقة الطبيعة فى العصر الحديث، فإنه لم يعد من الممكن، بعد عصر النهضة، العودة إلى الأساليب الشكلية التراكمية المفككة المجزأة التى عرفت فى العصور الوسطى .. فمنذ عصر النهضة أصبحنا ننظر إلى العمل التصويرى أو النحت على أنه صورة مركزة للواقع منظورًا إليه من وجهة نظر واحدة متجانسة - أعنى تركيبًا شكليًا ينشأ عن التوتر بين العالم العريض والذات غير المنقسمة، المقابلة لهذا العالم. ولقد كان هذا الاستقطاب بين الفن والعالم يخفف من آن لآخر، ولكنه لم يخفف مرة أخرى اختفاء تامًا على الإطلاق. ومن هنا فإنه يمثل التراث الحقيقى الذى خلفه عصر النهضة .

(١) Cf. Heinrich Wölfflin : *Illklassische Kunst*, 1904, 3rd edit., 223 - 4 .

الفصل الخامس

مفهوم المانريزم (الافتعالية)

لم تبدأ الأبحاث الخاصة بتاريخ الفن في إهداء اهتمام واضح بحركة المانريزم Mannerism (الافتعالية) إلا في وقت متأخر، بحيث أن المعنى التحقيري المتضمن في اسمها ذاته مازال يعد تعبيراً مطابقاً عنها، مما أدى إلى جعل الفهم النزيه لهذا الأسلوب بوصفه نمطاً تاريخياً خالصاً أمراً عظيم الصعوبة. ففي حالة الأسماء الأخرى التي تطلق على الأساليب التاريخية، كالقوطي وعصر النهضة، والباروك والكلاسيكي، اخفى تماماً ذلك التقييم الأصلي - الإيجابي أو السلبي - المتضمن في الاسم، على حين أن الاتجاه السلبي مازال من القوة في حالة المانريزم (الافتعالية) بحيث يتعين على المرء أن يتقلب على نوع من المقاومة الباطنة قبل أن يستطيع أن يستجمع من الشجاعة ما يمكنه من تسمية كبار فناني هذه الفترة باسم "فنانى المانريزم" (الافتعاليين). على أننا لا نستطيع أن نستخلص من هذا اللفظ مقولة يمكن استخدامها في البحث التجريدي لهذه الظواهر إلا بعد أن نفصل تماماً بين مفهوم "الافتعالي" manneristic ومفهوم المفتحل أو المصطنع. صحيح أن المفهوم الوصفي البحث، المعبر عن النوع، والمفهوم المعبر عن نعت وهما المفهومان اللذان ينبغي تمييز كل منهما عن الآخر، يتفقان في نقاط معينة، ولكن لا يكاد يوجد بينهما في ذاتهما أى عنصر مشترك.

والواقع أن تصور الفن التالى للكلاسيكية على أنه عملية تدهور، والنظر إلى ممارسة الفن بطريقة المانريزم على أنها "روتين" متحجر يحاكى كبار الفن محاكاة ذليلة - هذا التصور مستمد من القرن السابع عشر، وكان أول من استحدثه هو بيللورى Bellori في تاريخه لحياة أنيبالى كاراتشى Annibale Carracci^(١). وكان فازارى لا يزال يستخدم لفظ maniera للدلالة على فردية الفنان، وعلى

(١) Bellori : Vita del pittori, etc., 1672 - Cf. Werner Weisbach : "Der Manierismus", Zeitschr f. bild. Kunst, 1918 - 19, vol. 54, pp. 162 - 3.

طريقة التعبير التي تتحدد حسب الشخصية أو العوامل التقنية، وبالتالي، على "الأسلوب" بأوسع معانى الكلمة. وهو يستخدم لفظ *gran'maniera* ليدل به على شيء إيجابى تمامًا. كذلك كان للفظ *maniera* معنى إيجابى تمامًا عند بورجيني Borghini الذى ذهب إلى حد إبداء أسفه لعدم توافر هذه الصفة فى فنانين معينين^(١)، وبذلك استبق التمييز الحديث بين الأسلوب والافتقار إلى الأسلوب. وكان كلاسيكيو القرن السابع عشر - وهم بيللورى وملفازا Malvasia هم أول من ربط بين لفظ *maniera* وبين فكرة الأسلوب المتكلف الرخيص فى الفن، الذى يمكن إرجاعه إلى سلسلة من الصيغ، فهما أول من شعر بالانقطاع الذى أحدثته المانريزم فى تطور الفن، وأول من أدرك ما طرأ على الفن بعد عام ١٥٢٠ من ابتعاد عن النزعة الكلاسيكية.

ولكن لماذا حدث هذا الابتعاد بالفعل فى مثل هذا الوقت المبكر؟ ولماذا ظل عصر النهضة المتوسط "أخدوداً ضيقاً" - على حد تعبير فلغلين Woelfflin - يمكن عبوره بمجرد الوصول إليه؟ لقد كان ذلك العصر فى الواقع أخدوداً أضيق حتى مما ينبئنا به فلغلين ذاته. فقد كانت أعمال ميكلاتجلو، بل أعمال رافاييل ذاته، تنطوي فى ذاتها على بذور الانحلال. ذلك لأن لو حتى "طرد هليودورس" *Expulsion of Heliodorus* و"التناسخ" *Transfiguration* تحتشدان باتجاهات مضادة للكلاسيكية، تخرج عن إطار عصر النهضة فى أكثر من اتجاه واحد. فما هو تفسير قصر المدة التى ظلت فيها السيطرة معقودة للمبادئ الكلاسيكية، المحافظة، الشكلية الدقيقة، بلا منافس، ولماذا أصبحت الكلاسيكية، التى كانت فى العصر القديم أسلوباً مبنياً على الاستقرار والثبات، تبدو الآن "مرحلة عابرة"؟ ولماذا انحلت هذه المرة بمثل هذه السرعة بحيث أصبحت محاكاة خارجية خالصة للنماذج الكلاسيكية من جهة، واعتزالاً روحياً عنها من جهة أخرى؟ ربما كان السبب هو أن التوازن الذى كانت النهضة الكلاسيكية فى القرن السادس عشر تعبيراً عنه، كان منذ البداية الأولى مثلاً أعلى وخيلاً أكثر منه واقعاً، وأن عصر النهضة ظل حتى النهاية الأخيرة

(١) R. Borghini : *Il Riposo*, 1584 - C.F.A. Blunt, op. cit., p. 154.

- كما نعلم - عصرا ديناميا في أساسه ، يعجز عن الوصول إلى الرضاء الكامل في أى حل معين لمشكلاته. وعلى أية حال فإن المحاولة التي بذلها للتحكم في الطبيعة المتقلبة للمقلية الرأسالية ، وفي الطبيعة الديالكتيكية للنظرة العلمية ، لم تحرز نجاحا أعظم مما أحرزته المحاولات الماثلة التي بذلت في فترات لاحقة من التطور الثقافي الحديث. فمنذ العصور الوسطى لم يتم الوصول أبداً إلى حالة من الاستقرار الاجتماعي الدائم، ومن هنا فإن الحركات الكلاسيكية في العصر الحديث كانت، قبل كل شيء، نتيجة لبرنامج مرسوم أو تعبيرا عن أمل منتظر، أكثر منها تعبيرا عن حالة من الاطمئنان الهادئ. وحتى ذلك التوازن غير المستقر، الذي نشأ حوالى نهاية القرن الخامس عشر، بوصفه خلقا للطبقة الوسطى العليا المتخمة المحاكبة لطبقة رجال البلاط، ولطبقة الكهنوت التي كانت قوية من الناحية الرأسالية وطموحا من الناحية السياسية - حتى ذلك التوازن كان قصير الأمد. وبعد فقدان إيطاليا لتفوقها الاقتصادي، والصدمة العميقة التي عانتها الكنيسة في عصر الإصلاح الدينى، وغزو الفرنسيين والأسبان للبلاد ونهب روما، أصبح من المستحيل الاحتفاظ حتى بتصور خيالى لحالة مستقرة متوازنة. فكانت الحالة النفسية السائدة في إيطاليا هي الشعور بكارثة على وشك الوقوع، وسرعان ما انتشرت هذه الحالة إلى أوروبا الغربية بأسرها، وإن لم تكن النقطة الأصلية التي بدأت منها هي إيطاليا في كل الأحوال.

وهكذا فإن الصيغ المتوازنة، الخالية من التوتر، التي كان ينادى بها الفن الكلاسيكى، لم تعد كافية، ومع ذلك فقد ظلت تلتزم - بل كانت تلتزم أحيانا بقدر من الإخلاص والحرص والتشبث اليائس يزيد على ما يمكن أن تلتزم به فى علاقة تؤخذ قضية مسلمة. وكانت نظرة الفنانين الشبان إلى عصر النهضة المتوسط شديد التعقيد. فهم لا يستطيعون التخلّى ببساطة عما أنجزته النهضة الكلاسيكية فى مجال الفن، حتى لو كانت الفلسفة المنسجمة لهذا الفن قد أصبحت غريبة عنهم كل الغرابة. ومع ذلك فلم يكن من الممكن تحقيق رغبتهم فى الاحتفاظ بالاتصال غير المنقطع للعملية الفنية إلا إذا كان هناك اتصال فى التطور الاجتماعى يكون ركيزة تدعم جهودهم هذه. ذلك لأن الفنانين، بوصفهم مجموعة متكاملة، وكذلك الجمهور،

كانوا من حيث تكوينهم الأساسي مماثلين لما كانوا عليه فى عصر النهضة، وإن كانت الأرض التى تركز عليها أقدامهم قد بدأت تتزلزل بالفعل. ويفسر لنا الشعور بعدم الاستقرار، ذلك الطابع المزدوج لعلاقتهم بالفن الكلاسيكى. ولقد كان النقاد الفنيون فى القرن السابع عشر قد شعروا من قبل بهذا الطابع المزدوج، ولكنهم لم يدركوا أن الجمع بين محاكاة النماذج الكلاسيكية وبين تشويبها فى آن واحد لا يرجع إلى افتقار إلى الذكاء، بل يرجع إلى الروح الجديدة غير الكلاسيكية تمامًا عند "الافتعاليين" Mannerists .

والواقع أن عصرنا وحده، الذى تربطه بأسلافه نفس العلاقة الإشكالية التى كانت تربط عصر المانريزم بالفن الكلاسيكى، هو الذى تمكن من فهم الطبيعة الخلاقة لهذا الأسلوب، ومن أن يرى فى الحرص الشديد على محاكاة النماذج الكلاسيكية تعويضًا مبالغًا فيه عن الفاصل الروحي الذى كان يفصله عنه. فنحن أول من أدرك أن الجهود الأسلوبية التى بذلها جميع الفنانين الرئيسيين فى عصر المانريزم، مثل بونتورمو Pontormo وبارميجيانينو Parmigianino ، وكذلك بروتستينو Bronzino وبيكافومي Beccafumi ، ومنتورتو Tintoretto وجريكو Greco ، وكذلك بروجل Bruegel وشبرانجر Spranger كانت مركزة قبل كل شيء على التخلص من كل ذلك الانتظام والانسجام الواضح فى الفن الكلاسيكى، وإحلال سمات أكثر ذاتية وإيحائية محل طابعه المياري الذى يملو على الأشخاص. فتارة كانت هذه السمات تعميقًا للتجربة الدينية وصيغًا لها بصيغة روحية، واستبصارًا لضمون روحي جديد فى الحياة، وتارة أخرى كانت نزعة عقلية مبالغًا فيها، تعتمد عن وصى تشويه الواقع، مع ميل إلى الإغراب والشذوذ، وتارة ثالثة كان ما يودى إلى التخلص من القوالب الكلاسيكية هو نزعة أبيقورية مدققة مثكفة، تترجم كل شيء إلى لغة الرقة والتأنق. ولكن الحل الفنى كان على الدوام مشتقًا، وكان تركيبًا يعتمد آخر الأمر على النزعة الكلاسيكية، ويرجع أصله إلى تجربة ثقافية، لا إلى تجربة طبيعية، سواء أكان التعبير عنه يتخذ صورة احتجاج على الفن الكلاسيكى، أم كان يسمى إلى الاحتفاظ بالمنجزات الشكلية لهذا الفن. وبعبارة أخرى فإننا نجد أنفسنا

ها هنا إزاء أسلوب واع بذاته كل الوهم^(١)، لا تركز قوالبه على الموضوع المعين بقدر ما تركز على فن العصر السابق، وذلك إلى حد يفوق ما حدث في أى اتجاه فنى هام سابق. فلم يعد الانتباه الواعى للفنان موجهاً إلى اختيار أفضل الوسائل التى تحقق غرضه الفنى فحسب، بل أيضاً إلى تحديد القرض الفنى ذاته — أى أن البرنامج النظرى لم يعد يهتم بالوسائل وحدها، بل أيضاً بالغايات. ويمكن القول، من وجهة النظر هذه، أن المانريزم هو أول أسلوب حديث، أى أول أسلوب يهتم بمشكلة ثقافية، وينظر إلى العلاقة بين التراث والتجديد على أنها مشكلة تحل بوسائل عقلية. فهنا لا يكون التراث إلا حصناً يحتسى به من كل العواصف التى تقترب بمنصف شديد، حاملة معها رياحاً غير مألوفة، أى أن التراث هنا عنصر يعد مبدأ للحياة، وإن كان أيضاً مبدأ للهدم. وإنه لن المستحيل على المرء أن يفهم حركة المانريزم إن لم يدرك أن محاكاتها للبرنامج الكلاسيكية إنما هو هروب من الفوضى المهددة، وإن الإفراط فى صنع قوالبها بالصيغة الذاتية إنما هو تعبير عن الخوف من أن يخلف الشكل فى الصراع مع الحياة، وأن يذوى الفن فيصبح جمالاً بلا روح.

وإن اهتمامنا الحال بحركة المانريزم، وإعادة النظر التى حدثت فى الآونة الأخيرة لفن تينتوريتو وجريكو وبروجل، وفن ميكائيلو أنجلو، إنما هو مظهر دال على المناخ العقلى لأيامنا هذه، تماماً كما كانت إعادة تقويم عصر النهضة بالنسبة إلى جيهل بوركارت، والدفاع عن عصر الباروك بالنسبة إلى جيهل "ريجلى" Riegl و"فللفلين" Woelfflin فقد كان بوركارت يعد بارميجانينزو متكلفاً ومنفراً، وكان فللفلين لا يزال يرى فى المانريزم شيئاً أشبه بتمكبر لصغو التطور الطبيعى السليم للفن — أهنى فاصلاً أجوف بين عصر النهضة وعصر الباروك. ولا يمكن أن ينصف حركة المانريزم. ويستخلص طبيعتها الفردية الحقة، فى مقابل طبيعة عصرى النهضة والباروك، إلا عصر عانى التوتر بين الشكل والمضمون، وبين الجمال والتعبير، ووجد فيه مشكلته الحيوية. فقد كان فللفلين لا يزال يفتقر إلى التجربة الأصلية المباشرة لفن ما بعد الانطباعية Post-impressionism، وهى التجربة التى أتاحت لدوجاك

(١) Wilhelm Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus". In "Die Wissenschaft am Scheidewege", Ludwig - Klages - Festschrift, 1932, p. 149.

Dvorak أن يقدر أهمية الاتجاهات الروحية في تاريخ الفن، وأن يرى في المانريزم انتصاراً لاتجاه كهذا. ولقد كان دفوجاك يعلم حق العلم أن الروحانية لا تستند معنى فن المانريزم، وأن هذه الروحانية تختلف عن النزعة المتعالية transcendentalism في العصور الوسطى في أنها لا تمثل عزوفاً تاماً عن العالم، ولم يفته أنه كان يوجد، إلى جانب جريكو، فنان مثل بروجل، وإلى جانب تاسو Tasso شاعر مثل شيكسبير أو أديب مثل سرفانتس^(١). ويبدو أن المشكلة الرئيسية التي كانت تعنيه هي العلاقة المتبادلة، والعامل المشترك، ومبدأ التمايز بين مختلف الظواهر - ذات الاتجاه الروحي والاتجاه الطبيعي - في داخل المانريزم. ومن سوء الحظ أن تحليلات هذا الباحث، الذي كانت وفاته سابقة لأوانها بكثير، لم تعد كثيراً التعبير عن هذين الاتجاهين اللذين كان يسميهما "بالاتجاه الاستنباطي والاستقرائي"، مما يزيد من الأسف على انطفاء حياته بمثل هذه السرعة.

وضع ذلك فإن التباين المتعارضين في المانريزم - وهما الروحانية الصوفية عند جريكو والنزعة الطبيعية المرتكزة على فكرة شمول الألوهية عند بروجل - لا يقفان كل قبالة الآخر وكأنهما اتجاهان أسلوبيان مستقلان يمثلان لدى فنانين مختلفين، بل لقد كانا عادة متداخلين تداخلاً وثيقاً. ذلك لأن بونتورمو وروسو Rosso، وتنتورتو، وبارميجانيانو، ومور Mor وبروجل، وهيمسكيرك Heemskerck وكالو Callot، كانوا واقعيين صميمين بقدر ما كانوا مثاليين، والصيغة الأساسية لكل الأسلوب الذي يشتركون فيه هي الوحدة المعقدة، التي لا يكاد يكون فيها تمايز، بين الطبيعة الروحانية، وانعدام الشكل والشكلية، والعينية والتجريد في فنهم. غير أن هذا اللاتجانس في الاتجاهات لا يعنى أن اختيار درجة الحقيقة التي يراد بلوغها في العمل الفني كان مجرد اختيار ذاتي اعتباطي خالص، كما اعتقد دفوجاك ذاته^(٢)، بل الأصح إنه علامة على تزعزع كل معايير الحقيقة،

(١) Max Dvorak : "Ueber Greco und den Manierismus". In: Kunstgesch. Als Geistesgesch., 1924. p. 271.

(٢) Max Dvorak : "Pieter Bruegel der Aeltere", Ibid., p. 222.

ونتيجة محاولة كانت يائسة فى كثير من الأحيان، للتوفيق بين روحانية المصور الوسطى وواقعية عصر النهضة.

ولمى من شىء أدل على اختلال الانسجام الكلاسيكى من انقسام تلك الوحدة المكانية التى كانت أبلغ تعبير عن نظرة عصر النهضة إلى الفن. ذلك لأن اطراد المنظر، والترابط الموضعى للتكوين، واتساق منطق البناء المكانى، كل هذه الخصائص كانت بالنسبة إلى عصر النهضة من أهم شروط التأثير الفنى للصورة. ولم يكن نظام رسم المنظور بأسره، وكل قواعد التناسب والبناء الهندسى، إلا وسائل لتحقيق الغاية القصوى للمنطق المكانى والوحدة المكانية. وقد بدأت حركة المانريزم بتفكيك بناء المكان فى عصر النهضة، والمنظر المراد تصويره، إلى أجزاء متفرقة، لم يكن تفرقها خارجيا فحسب، بل كان تنظيما داخليا ذاته مختلفا. وفى كل جزء مختلف من الصورة كانت تسود قيم مكانية مختلفة، ومعايير مختلفة، وإمكانات مختلفة للحركة: فى أحد الأجزاء يسود مبدأ الاقتصاد، وفى جزء آخر يسود مبدأ الإسراف فى معالجة المكان. وكان أوضح تعبير عن قسم وحدة المكان فى الصورة على هذا النحو هو عدم وجود علاقة يمكن صياغتها منطقيا بين حجم الأشكال البشرية وأهميتها الموضوعية. ففى كثير من الأحيان نجد أن الموضوعات التى لا تبدو لها إلا أهمية ثانوية بالنسبة إلى الموضوع الحقيقى للصورة، تصبح لها مكانة بارزة أكثر مما ينبغى، على حين أن ما يبدو أنه الموضوع الرئيسى تقل قيمته وتقل ظهوره. وهنا يبدو كأن الفنان يحاول أن يقول: "ليس من الممكن أن يحدد أحد بصفة نهائية من هم الممثلون الرئيسيون ومن هى الشخصيات الثانوية فى مسرحيتى!" والتأثير النهائى لهذه الطريقة أشبه ما يكون بأشكال حقيقية تتحرك فى مكان غير حقيقى، مكون اعتباريا، والجمع بين تفاصيل حقيقة فى إطار خيالى، والتداول الحر لمعاملات مكانية وفقا لفرض اللحظة فحسب. وأقرب شبيه إلى عالم الحقيقة المختلطة المترتبة هذا هو الحلم، الذى تلقى فيه الروابط الحقيقية، وتدخل الأشياء، فى علاقات مجردة بعضها مع البعض، وإن كانت الموضوعات الفردية ذاتها توصف بأعظم قدر من الدقة، وبأشد التزام للطبيعة. وفى الوقت ذاته يذكرنا هذا العالم بالفن المعاصر، كما يعبر عنه وصف الارتباطات فى التصوير السريالى، وفى عالم الأحلام

عند فرانتس كافكا، وفي أسلوب المونتاج في روايات جويس، والمعالجة الأوتوقراطية للمكان في الفيلم. ولولا تجربتنا مع هذه الاتجاهات الحديثة المهد لما اكتسبت حركة المانرزم أهميتها الحالية في نظرنا.

والواقع أننا حتى لو اكتفينا بأعم وصف ممكن للمانرزم لكان هذا الوصف ذاته ينطوي على سمات شديدة الاختلاف، يصعب الجمع بينها في مفهوم موحد. وهناك صعوبة خاصة ترجع إلى أن حركة المانرزم لا تمتد في فترة معينة، محددة تاريخياً بدقة. فهي قطعاً تمثل الأسلوب الرئيسي في الفترة الواقعة بين العقد الثالث من القرن السادس عشر وبين نهاية ذلك القرن، غير أنها لا تسود ذلك القرن بلا منازع، وإنما تختلط باتجاهات يسودها أسلوب الباروك، ولا سيما في أول هذه الفترة وآخرها. وكان الاتجاهان متشابكين تشابكاً وثيقاً في الأعمال المتأخرة لرافاييل وميكلانجلو. ففي هذه الأعمال يوجد تنافس بين الأهداف التعبيرية الانفعالية لأسلوب الباروك، وبين النظرة "السيريالية" العقلية للمانرزم. وهكذا فإن الأسلوبين التاليين للكلاسيكية ظهر في وقت واحد تقريباً نتيجة للأزمة العقلية التي عانتها العقود الأولى من ذلك القرن: فالمانرزم قد ظهرت بوصفها تعبيراً عن التعارض بين الاتجاهات الروحية والحسية لذلك العصر، وأسلوب الباروك ظهر بوصفه تسوية مؤقتة لذلك النزاع على أساس الشعور التلقائي. وبعد نهب روما، أخذ اتجاه الباروك في الفن يتراجع تدريجياً، وتلت ذلك فترة تزهد على السنين عاماً، كانت السيادة فيها للمانرزم. ويفسر بعض الباحثين حركة المانرزم بأنها رد فعل بعد فترة الباروك الأولى، كما يفسرون فترة الباروك المتأخرة بأنها هي الحركة المضادة التي حلت بعد ذلك محل المانرزم^(١). وتبعاً لهذا التفسير يكون قوام تاريخ القرن السادس عشر اصطدامات متكررة بين المانرزم والباروك، كان فيها النصر المؤقت لاتجاه المانرزم، والنصر النهائي للباروك - غير أن هذه النظرية تجعل عصر الباروك المتقدم يبدأ قبل المانرزم، وتبالغ في الطابع الانتقالي العابر للمانرزم^(٢). وواقع الأمر أن الصراع بين

(١) W. Pinder : "Das Problem der Generation", p. 140 - "Die Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1928, II, p. 252.

(٢) تمثل هذه النظرية أساساً عند كل من :

الأسلوبين كان اجتماعيًا أكثر منه تاريخيًا. فالمانريزم هو الأسلوب الفني لطبقة مثقفة أرسقراطية ذات ميول عالمية فى أساسها، على حين أن الباروك المتقدم تعبير عن اتجاه أكثر شعبية وانفعالية وقومية. وقد انتصر أسلوب الباروك الناصج على أسلوب المانريزم الأكثر تهذيبًا وفردانية، مثلما انتشرت الدعاية الكنسية لحركة الإصلاح المضادة، وأصبحت الكاثوليكية مرة أخرى هى ديانة الشعب. وقد تمكن فن البلاط فى القرن السابع عشر من تشكيل أسلوب الباروك وفقًا لحاجاته الخاصة، فهو من جهة قد حول النزعة الكلاسيكية الكامنة فيه بحيث جعل منها تعبيرًا عن نزعة تسلطية حادة واضحة الاتجاه. ولكن المانريزم كانت فى القرن السادس عشر هى أسلوب البلاط بلا منازع، فكانت هى المفضلة على كل اتجاه آخر فى كل بلاط أوروبى ذى نفوذ. فمصورو بلاط أسرة المديتشى فى فلورنسه، وفرانسوا الأول فى فونتينبلو، وفيليب الثانى فى مدريد، ورودلف الثانى فى براج، والبرخت الخامس فى ميونيخ، كانوا جميعًا منتمين إلى حركة المانريزم. وقد انتشرت رعاية الأمراء للفنون، مع أساليب البلاطات الإيطالية وعاداتها، فى جميع أرجاء أوروبا الغربية، بل لقد بولغ فيها فى بلاطات معينة - كما فى فونتينبلو مثلاً. وكان بلاط فالوا Valois بالفعل شديد الفخامة مفرطًا فى التظاهر، وقد ظهرت فيه سمات تذكر المرء بما سيظهر فيما بعد فى بلاط فرساي^(١). أما بيئة البلاطات الأصغر من ذلك فكانت أقل بريقًا، وأقل علنية، وكانت أكثر اتفاقًا فى بعض النواحي مع الطبيعة الداخلية العقلية الباطنة للمانريزم. وهكذا كان برنتسينو Bonzino وفازارى فى فلورنسه، وأدريان دى فيريس Adriaen de Vries وباتولوميهوس شبرانجر Bartholomaeus Spranger، وهانزفون آخن H. v. Achen ويوزف هينس Josef Heinz فى براج، وسوستريس Sustris، وكانديد Candid فى ميونيخ. يستمتعون بالبيئة المتعاطفة الحميمة فى بلاط أقل ادعاء وتظاهرا، بالإضافة إلى كرم سادتهم الراعين لهم. بل لقد كان هناك ود وتعاطف حتى فى علاقة فيليب الثانى

W. Weisbach : "Der manierismus", p. 162 - Margarete Hoerner : "Der Manierismus als kuenstlerische Anschauungsform", Zeitschr. F. Aesth. u. allg. Kunstwiss., vol. 22, 1926, p. 200.

(١) Ernest Lavisse : Histoire de France, V, 1, 1903, p. 208.

وفنانيه، وهو أمر يدعو إلى الدهشة نظرا إلى ما كان يتسم به هذا الملك من طابع كئيب متجهم. فقد كان المصور البرتغالي كويلهو Coelho من أقرب أصفياه، وكان هناك ممر خاص يربط بين حجراته وبين ورش فناني البلاط، ويقال أنه كان هو ذاته مصورا^(١). وعندما أصبح رودلف الثاني امبراطورا، انتقل إلى قصر رادشين Hradshim في براغ، وهناك انعزل عن بقية العالم مع منجميه، وسميائيه (alchemists) وفنانيه، وأمر برسم صور فيها من النزعة الشهوانية الرقيقة ومن الرشاقة الأنيفة ما يوحي بجو تسوده اللذات في بيئة شبيهة ببيئة عصر الروكوكو، أكثر مما يوحي بالسكن المنعزل الكئيب لحاكم مختل العقل. وكان فيليب ورودلف، وهما أبناء عمومة، لديهما على الدوام من المال ما يخصصانه للأعمال الفنية، ومن الوقت ما يكرسانه للفنانين أو متعهدي الفن، وكانت أضمن الطرق لمقابلتهما هي وجود عمل فني مع من يطلب المقابلة^(٢). وكان في طريقة جمع هذين الحاكمين للأعمال الفنية نوع من النزوع الغيور الحريص على التخفي، فدوافع الدعاية والمباهاة تكاد تختفي وراء الستار، بينما أصبحت الأهمية الأولى لدافع اللذة الجمالية.

ولقد كانت حركة المانريزم كما عرفت في بلاطات الحكام، وخاصة في صورتها المتأخرة، حركة أوروبية متجانسة شاملة — فهي أول أسلوب دولي عظيم منذ الأسلوب القوطي. وكان مصدر شمول تأثيرها هو النزعة المطلقة التي انتشرت في جميع أرجاء أوروبا الغربية، واهتمام الأسر الحاكمة الشغوفة بالثقافة والطموحة إلى الفن. وأصبح للغة الإيطالية والفن الإيطالي في القرن السادس عشر نفوذ شامل، يذكر المرء بسلطة اللغة اللاتينية في المصور الوسطى. فالمانريزم هي الشكل الخاص الذي انتشرت به المنجزات الفنية لعصر النهضة الإيطالية إلى خارج إيطاليا. فهو أن هذا الطابع الذي يتخطى حدود الدول ليس المنصر الوحيد الذي تشترك فيه المانريزم مع الأسلوب القوطي. فالإحياء الديني في هذه الفترة، والنزعة الصوفية الجديدة، والحنين إلى ما هو روحي، والاستهانة بالبدن، والاندماج في تجربة ما هو خارق

(١) Ludwig Pfandel : Spanische Kultur und Sitte des XVI. u. XVII Jahrhunderts, 1924, p. 5.

(٢) L. Brieger, op. cit., pp. 109 – 10.

للطبيعة. كل ذلك يؤدي إلى تجديد للقيم القوطية، وهو تجديد لا يوجد عنه إلا تعبير خارجي، مبالغ فيه في كثير من الأحيان، في تلك الأشكال الهزيلة التي اتسم بها أسلوب المانرزم. والواقع أن النزعة الروحية الجديدة تتجلى في التوتر بين العناصر الروحية والجسمية بصورة أوضح مما تتجلى في التخلي التام عن المثل الأعلى الكلاسيكي للجمال الخير kalokagathia . ولا تنطوي المثل العليا الشكلية الجديدة بأية حال على زهد في مباحج الجمال الجسدي، وإنما تصور الجسم وهو يكافح من أجل التعبير عن العقل، وهي تصور الجسم وهو يلف ويلتوي، وينحني وينثني، تحت ضغط العقل، وينطلق علواً في سورة تذكر المرء بحالات الوجد في الفن القوطي. فالفن القوطي، حين صيغ الشكل البشري بصبغة روحية، كان قد اتخذ أول خطوة كبرى في تطور النزعة التعبيرية الحديثة، وها هي ذى حركة المانرزم تتخذ الخطوة الثانية عن طريق تفتيت موضوعية عصر النهضة، وتأكيد الاتجاه الذاتي للفنان، والإهابة بالتجربة الشخصية للمشاهد.

الفصل السادس

عصر الواقعية السياسية

كانت حركة المانرزم هى التعبير الفنى عن الأزمة التى اجتاحت أوروبا الغربية بأسرها فى القرن السادس عشر، والتى امتدت إلى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية. وقد بدأ الانقلاب السياسى بغزو فرنسا وأسبانيا لإيطاليا. وكانت فرنسا وأسبانيا هما أول دولتين كبيرتين استعماريتين فى العصر الحديث. ففرنسا أصبحت دولة كبرى بعد تحرير التاج من الإقطاع وانتهاء حرب المائة عام نهاية موفقة بالنسبة إليها، أما أسبانيا فقد أصبحت كذلك بعد وحدتها مع ألمانيا والأراضى الواطئة، وهى وحدة كانت وليدة الصدفة، وأدت إلى ظهور قوة سياسية لا نظير لها منذ عهد شرلمان. ولقد شبه البعض البناء السياسى الذى كونه شارل الخامس بواسطة الأقاليم التى آلت إليه بالمرآة بإدماج ألمانيا فى مملكة الفرنجة، ووصف بأنه آخر محاولة كبرى لإعادة الوحدة بين الكنيسة والإمبراطورية^(١). ولكن هذه الفكرة لم يكن لها أساس حقيقى منذ نهاية العصور الوسطى، وبدلاً من أن تسفر عن الوحدة المطلوبة، أسفرت عن صراع سياسى سيطر على التاريخ الأوروبى طوال ما يربو على أربعمائة عام.

وكانت فرنسا وأسبانيا قد دمرت إيطاليا وأخضعتهما، ووصلتا بها إلى حافة اليأس. وعندما بدأ شارل الثامن حملته الإيطالية، كانت ذكرى غزوات الأباطرة الألمان فى العصور الوسطى قد تلاشت تماماً. ولقد كان الإيطاليون على الدوام يتقاتلون فيما بينهم، ولكنهم لم يعمدوا يعرفون معنى الخضوع لسيطرة دولة أجنبية. وكان الغزو المفاجئ، قد أنهلهم، فلم يتمكنوا أبداً من الإفاقة من الصدمة. وقد بدأ الفرنسيون باحتلال نابولى، ثم ميلانو، وأخيراً فلورنسه. وسرعان ما طردهم الأسبان مرة أخرى من جنوب إيطاليا، ولكن لومبارديا ظلت طوال عدة عشرات من السنين

(١) H. A. L. Fisher : A Hist. of Europe, 1936, p. 525 .

مسرحاً لصراع بين الدولتين الكبيرتين المتنافستين. وظل الفرنسيون محتفظين بمراكزهم هناك حتى عام ١٥٢٥، عندما هزم فرانسوا الأول في موقعة بافيا وأخذ أسيراً إلى أسبانيا. وأصبحت إيطاليا كلها الآن في قبضة يد شارل الخامس، الذي لم يعد راغباً في الاستسلام لرغبات البابا. وفي عام ١٥٢٧ تحرك اثنا عشر ألف جندي مرتزق ضد روما لمعاينة كليمنت السابع. وانضمت هذه القوة إلى الجيش الإمبراطوري تحت امرأة قائد جيوش البوربون، وغزوا المدينة المقدسة، وبعد ثمانية أيام تركوها حطاماً. فقد نهبت هذه الجيوش الكنائس والأديرة، وقتلت القساوسة والرهبان، واغتصبت الراهبات وأهانتهن، وحولت كاتدرائية القديس بطرس إلى اسطبل، والفاتيكان إلى معسكرات للجنود. وبدا أن نفس أسس ثقافة عصر النهضة قد هدمت، وأصبح البابا بلا حول ولا قوة، كما أن كبار رجال الدين ورجال البنوك لم يعودوا يشعرون بالأسمان في روما. وتبعثر أفراد مدرسة رافاييل، الذين كانوا يسيطرون على الحياة الفنية في روما، وفقدت المدينة أهميتها الفنية في الفترة التالية مباشرة^(١). وفي عام ١٥٣٠ وقعت فلورنسه بدورها فريسة للجيش الأسباني الألماني. ونصب شارل الخامس، بالاتفاق مع البابا، ألساندرو مديتشي أميراً وراثياً على فلورنسه، وبذلك أزال آخر بقايا الجمهورية. وقد أدت الاضطرابات الثورية التي نشبت في فلورنسه بعد تدمير روما، والتي ترتب عليها طرد أسرة مديتشي، إلى تعجيل البابا في اتخاذ قراره بالوصول إلى اتفاق مع الإمبراطور. وأصبح رئيس الدولة البابوية الآن حليفاً لأسبانيا: فأصبح لأسبانيا نائب ملك مقيم في نابولي، وحاكم أسباني في ميلانو، وفي فلورنسه كان الأسبان يحكمون بواسطة أسرة مديتشي، وفي فيرارا عن طريق أسرة استي Este، وفي مانتوا عن طريق أسرة جونتساجا Gonzaga. وساد أسلوب الحياة الأسباني والقانون الأخلاقي الأسباني، وآداب اللياقة الأسبانية والأناقة الأسبانية، في المركزين الفنيين في إيطاليا، وهما روما وفلورنسه ومن جهة أخرى فإن السيطرة العقلية للغزاة، الذين كانت ثقافتهم متخلفة بالقياس إلى الإيطاليين، لم تتغلغل بعق كبير، وظل ارتباط الفن بالتراث القومي قائماً. ذلك لأنه حتى في النواحي التي بدت فيها الثقافة الإيطالية خاضعة للتأثير الأسباني، لم

(١) H. Dollmayr, loc. Cit., p. 463.

تكن فى الواقع إلا سائرة فى اتجاه تطورى أدت إليه المقدمات الممهدة له فى القرن السادس عشر، وهو الاتجاه الذى كان يسعى إلى تحقيق النزعة الشكلية لفن البلاط بغض النظر تماما عن التأثير الأسباني^(١).

كان شارل الخامس قد غزا إيطاليا بمساعدة رأسمال ألماني وإيطالي^(٢). وحتى انتخاب الإمبراطور كان، بدرجات متفاوتة، مسألة أموال. وكانت هيئة من أصحاب البنوك تحت رئاسة أسرفوجر Fugger هى التى تنظم هذه العملية. ولم يكن ما يتقاضاه الناجبون قليلاً، فقد طلب البابا ما لا يقل عن مائة ألف دوكا شئلاً لتأييده. ومنذ تلك اللحظة أصبح رأس المال التمويلي يسيطر على العالم. فالجيوش التى قهر بها شارل أعداءه ولم بها شمل إمبراطوريته كانت من خلق هذه القوة. صحيح أن حروبه وحروب خلفائه قد دمرت أكبر الرأسماليين فى عصره، ولكنها ضمنت للرأسمالية ذاتها سيطرة عالمية. ولم يكن مكسمليان الأول قد أصبح بعد قادراً على جباية ضرائب منتظمة، والاحتفاظ بجيش دائم، إذ كانت القوة تكمن أساساً فى الجيوش الإقليمية. أما حفيده فكان أول من نجح فى تنظيم مالية الدولة وفقاً لاعتبارات الأعمال الاقتصادية وحدها، فخلق بيروقراطية موحدة، وجيشاً مرتزقاً كبيراً، وحول الأرستقراطية الإقطاعية إلى أرستقراطية بلاط وموظفين. فمنذ الوقت الذى عمل فيه ملاك الأرض على تأجير ضياعهم بدلاً من إدارتها بأنفسهم، تضاعفت حاشيتهم، وتهايت الظروف لسيطرة السلطة المركزية^(٣). وكان من الواضح هندئذ أن السير فى طريق النظام المركزى المطلق ليس إلا مسألة وقت - ومال. ولما كان الجزء الأكبر من دخل التاج يتألف من الضرائب التى تجبى من القطاعات غير الأرستقراطية وغير المميزة من السكان، فقد كان من مصلحة الدولة أن تشجع الازدهار الاقتصادى لهذه الطبقات^(٤). ومع ذلك فقد كانت مصالح كبار الرأسماليين

(١) CF. Benedetto Croce : La Spagna nella vita ital. Del Rinascimento, 1917, p. 241.

(٢) Richard Enrenberg : Das Zeitalter der Fugger, 1895, I, p. 415.

(٣) Franz Oppenheimer : The State, 1923, pp. 244 - 5.

(٤) CF. W. Cunningham : Western Civilization III its Economic Aspects. Med. And Mod. Times, 1900, p. 174.

هى التى تطغى، فى كل أزمة، على هذا الاعتبار، إذ لم يكن الملوك قادرين على الاستغناء عن مساعدة هؤلاء الرأسماليين، على الرغم من إيراداتهم المنتظمة.

وفى الوقت الذى بدأ فيه شارل الخامس يوطد دعائم حكمه فى إيطاليا، كان مركز التجارة العالمية قد تحول من البحر المتوسط إلى الغرب نتيجة لتهديد الخطر التركي، وكشف طرق ملاحية جديدة، وظهور البلاد المحيطة كقوى اقتصادية. وبعد أن حلت محل الدويلات الإيطالية، فى تنظيم التجارة العالمية، دول ذات إدارة موحدة، لها أقاليم أوسع بكثير، وفى متناول أيديها وسائل أضخم كثيرًا، انتهى عهد الرأسمالية القديمة، وبدأت الرأسمالية الحديثة على نطاق واسع. وعلى الرغم من أهمية النتائج المباشرة لجلب المعادن النفيسة من أمريكا إلى أسبانيا - وأمنى بهذه النتائج زيادة كمية النقد وارتفاع الأسعار - فإن هذا السبب لا يكفى لتعليل بداية العصر الجديد للرأسمالية. فإلى جانب الفضة الأمريكية (التي بذلت محاولة، لم تحرز نجاحًا كبيرًا، لمعاملتها كما لو كانت ثروة مجردة - أى لجمعها وتخزينها داخل البلد وفقًا لنظرية المذهب التجارى mercantilism) كان هناك عامل أهم بكثير، هو التحالف بين النولة ورأس المال، وما ترتب عليه من مؤسسات رأسمالية خاصة لشارل الخامس، ومن مشروعات سياسية لفيليب الثانى.

والواقع أن من الممكن أن نلاحظ، منذ وقت مبكر جدًا، الاتجاه إلى الابتعاد عن مؤسسات الصناعات الحرفية، التى كانت تعتمد على موارد رأسمالية قليلة نسبيًا، والاستعاضة عنها بمؤسسات صناعية ضخمة، وإلى إحلال إدارة الأعمال المالية الخالصة محل تجارة السلع. وفى القرن الخامس عشر أصبح هذا الاتجاه هو الغالب فى المراكز التجارية فى إيطاليا والأراضى الواطئة. ولكن الصناعة الواسعة النطاق لم تحل محل المؤسسات الصغيرة المبنية على الاتفاق الفردى لحرفة معينة، ولم تجعلها عتيقة بالية، وكذلك لم تصبح المعاملات المالية منفصلة تمامًا عن تجارة السلع، إلا عند نهاية القرن السادس عشر. وأدى تخفيف جميع القيود على المنافسة الحرة، من جهة، إلى وضع حد لنظام الطوائف، كما أدى من جهة أخرى إلى انتقال النشاط الاقتصادى إلى مناطق تزداد تباعداً عن مناطق الإنتاج. واندمجت المشاريع الصغيرة

فى وحدات أكبر، ولكن هذه الوحدات كان يديرها رأسماليون يكرسون أنفسهم بصورة متزايدة لأعمال مالية بحتة. وأصبح معظم الناس يجدون صعوبة متزايدة فى فهم أسرار العوامل الأساسية فى الشؤون الاقتصادية، ويرون أن قدرتهم على ممارسة أى تأثير فيها تقل بالتدريج. وأصبحت لمطالب السوق حقيقة غامضة، وإن كانت مع ذلك حقيقة محتومة لا راد لها، فهمي تحلق فوق رموس الناس وكأنها قوة عالية لا مفر منها. وفقدت المستويات الدنيا والمتوسطة شعورها بالأمان مع فقدانها لنفوذها فى الطوائف الحرفية، غير أن الرأسماليين بدورهم لم يشعروا بالأمان. فرغبتهم فى تأكيد ذاتهم كانت تدفعهم إلى أن يظلوا فى حركة دائمة، ولكن ازدياد نمو أعمالهم كان يدفعهم إلى التغفل فى مجالات تزداد خطورة على الدوام. وقد وقعت فى النصف الثانى من القرن سلسلة غير منقطعة من الأزمات المالية: ففى عام ١٥٥٧ أفلسَت الدولتان الفرنسية والأسبانية، وفى عام ١٥٧٥ أفلسَت أسبانيا مرة أخرى - وهى كوارث لم تقتصر على زعزعة دهائم مؤسسات الأعمال الكبرى، بل كانت تعنى خراب عدد لا حصر له من المشاريع الاقتصادية الأضيح نطاقاً.

وكانت أكثر الأعمال الاقتصادية إغراء هى التعامل فى قروض الدولة، ولكن نظراً إلى فداحة ديون الأمراء، فقد كانت هذه فى الوقت ذاته أخطر الأعمال. وكان لدى الطبقات الوسطى، يودائعها فى البنوك والتزاماتها فى أسواق الأوراق المالية التى كانت قد أنشئت حديثاً، مصالح واسعة فى هذه المقامرة، إلى جانب رجال البنوك والمضاربين المحترفين. وحين لم تعد الموارد المالية للبيوت المصرفية المنفردة تكفى لمواجهة حاجات الملوك من رموس الأموال، بدأ هؤلاء يطلبون ائتمانات من بورصتى أنتورب وليون بدورهما^(١). وكانت هذه المعاملات من الأسباب التى أدت إلى ظهور شتى أنواع مضاربات سوق الأوراق المالية، كالتعامل فى الأسهم، والمساومات الزمنية، والتحكيم، وعمليات التأمين^(٢). وسيطرت عقلية البورصة على أوروبا الغربية بأسرها، وانتشرت حمى المضاربة، التى بلغت قممتها عندما قدمت الشركات فى أرباحها الخيالية للجمهور. وكانت النتيجة كارثة بالنسبة إلى الجماهير

(١) R. Ehrenberg, op. cit., II, p. 320.

(٢) Henri Sée : Les Origines du capitalisme moderne, 1926, pp. 39 - 9.

العريضة: إذ انتشرت البطالة نتيجة لتحول الاهتمام من الإنتاج الزراعى إلى الإنتاج الصناعى، وازدحمت المدن، وارتفعت الأسعار وانخفضت الأجور. وبلغ السخط الاجتماعى أوجه فى البلد الذى حدث فيه، وقتاً ما، أكبر تراكم لرأس المال، وهو ألمانيا، وانفجر ذلك السخط بين الطبقة التى كانت تلقى أكبر قدر من التجاهل - وهى طبقة الفلاحين. وكان لذلك السخط ارتباط مباشر بحركة الفلاحين الدينية، وذلك، من جهة، لأن هذه الحركة هى ذاتها ناتجة عن الدينامية الاجتماعية للعصر، ولأن قوى المعارضة، من جهة أخرى، تجد أن أسس طريقة هى التجمع تحت الراية المشتركة لفكرة دينية. ولم تكن الثورتان الاجتماعية والدينية وحدة لا تنفصم فى حركة اللامعدين فحسب، بل أن الأصوات المعاصرة، كاحتجاجات شخص مثل أولريخ فون هوتن Ulrich von Hutten على سياسة الحماية الاقتصادية والاقتصاد النقدي وعلى الربا والمضاربة بالأرض - أى على ما أطلق عليه لفظ "Fuggerei" - توحى بأن السخط كان لا يزال عمومًا يمر بمرحلة مضطربة غير محددة المعالم من مراحل تطوره. فكان هذا السخط يجمع بين الطبقات التى تهتم بالدين أكثر مما تهتم بالثورة الاجتماعية، وبين تلك التى تهتد بالثورة الاجتماعية اهتماماً أعظم، بل لا تهتم إلا بها. ومع ذلك، فهما انقسمت هذه العناصر فيما بينها، فإن العصور الوسطى كانت لا تزال قريبة العهد إلى حد يجعل كل الأفكار التى يمكن تصورها قابلة لأن يعبر عنها بأسهل السبل الممكنة من خلال الأنماط الفكرية والانفعالية للإيمان الدينى. وهذا ما يفسر تلك الحالة الغامضة المحمومة، وذلك التوقع الشامل، والغامض، للخلاص، اللذين تضافرت العوامل الدينية والاجتماعية على إحداثهما.

غير أن الحقيقة الحاسمة بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية لحركة الإصلاح الدينى هى أن هذه الحركة بدأت بموجة من السخط على فساد الكنيسة، وأن تقدير رجال الدين، والاتجار فى صكوك الغفران والمناصب الكنسية، كان هو السبب

(١) F. v. Bezold : "Staat u. Gesellschaft des Reformations zeitalters". In "Staat u. Gesellschaft der neuern Zeit". Die Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, p. 91 .
ملحوظة للمترجم: لفظ Fuggerei نسبة إلى إحدى الأسر الرأسمالية الكبرى فى ذلك العصر واسمها أسرة Fugger .
(المترجم)

المباشر الذى أدى إلى دفع عجلة هذه الحركة. وقد أكدت الطبقات المضطهدة والمستغلة بعد ذلك أن اللعنة التى يصيبها الكتاب المقدس على الأغنياء، والوعود التى يبشر بها الفقراء لا تصدق فقط على مملكة السماء. ومع ذلك فإن عناصر الطبقة الوسطى، التى تعاونت بحماسة فى الصراع ضد الامتيازات الإقطاعية لرجال الدين، لم تكثف بالانسحاب حالاً تحققت أهدافها، بل قاومت أى تقدم يخدم مصالح الطبقات الدنيا إذا كان يلحق الضرر بمصالحها هى. وهكذا فإن البروتستانتية، التى بدأت حركة شعبية على أوسع أساس ممكن، أصبحت الآن تركز فى معظم الأحوال على الحكام المحليين وعلى عناصر الطبقة الوسطى هذه. ويبدو أن لوثر قد رأى، بحس سياسى صائب، أن الطبقات الثورية فى وضع لا أمل فيه، بحيث أخذ بالتدرج ينحاز إلى تلك المستويات الاجتماعية التى ترتبط بمصالحها بحفظ القانون والنظام. وحين فعل ذلك، فإنه لم يتخل عن الجماهير فحسب، بل أثار حفيظة الأمراء وأشياعهم على "أوباش الفلاحين من السفاكين والأفاكين". وكان من الواضح أنه أراد أن يبعد عن نفسه بأى ثمن شبهة الاتصال على أى نحو بالثورة الاجتماعية.

وكان لابد أن يكون لخيانة لوثر تأثير مدمر^(١). أما تفسير قلة الشواهد المباشرة على هذه النقطة قد يكون هو أن الطبقات التى خانها لم يكن لديها متحدثون حقيقيون باسمها خارج صفوف اللامعدينيين. غير أن الكتابة العامة السائدة فى نظرة ذلك العصر إلى الأمور إنما هى تعبير غير مباشر عن خيبة الأمل التى لابد أن أوساطاً واسعة من الناس قد أحست بها إزاء الطريقة التى كان يسير عليها الإصلاح الدينى. فقد كان موقف لوثر "المعتدل" مثلاً مخيفاً من أمثلة الواقعية السياسية. ولم تكن تلك قطعاً أول مرة تلتقى فيها المثل العليا الدينية فى منتصف الطريق مع الحياة السياسية - إذ أن تاريخ المسيحية يبدو كله منحصرًا فى إيجاد توازن بين ما لله وما لقيصر - ولكن التنازلات كانت فى البداية تتم بالتدرج. وبمراحل انتقالية لا تكاد تكون ملحوظة، وكانت، فضلاً عن ذلك، تحدث فى فترة

(١) Belfort Box : The Social Side of the German Reformation, II, The Peasant War in Germany, 1525 - 6, 1899, pp. 275 ff.

كانت فيها خلفية الحوادث السياسية خافية في معظم الأحيان على الجمهور. أما تدهور البروتستانتية فقد حدث في وضع نهار النزعة الإنسانية، وفي عصر ظهرت فيه الطباعة، والكتيبات، وكان فيه الاهتمام بالشئون السياسية، والقدرة على إصدار حكم فيها، ساريًا على الجميع. ومن الجائز أن القادة العقليين لذلك العصر لم يكونوا مهتمين على الإطلاق بقضية الفلاحين، وكانوا يدافعون عن قضايا مضادة تمامًا لها، ولكن كان لابد أن يتأثروا بذلك التحول العسكى الذى طرأ على فكرة عظيمة، حتى ولو كانوا معادين للإصلاح الدينى. والواقع أن وجهة نظر لوثر إزاء مشكلة الفلاحين إنما كانت مظهرًا للاتجاه الذى كان من المحتم أن تسير فيه أية فكرة ثورية فى عصر الحكم المطلق^(١).

لقد كانت البروتستانتية فى النصف الأول من القرن - أى فى الفترة السابقة للحروب الدينية، ومجلس ترنتو، والإصلاح الدينى المضاد الصارم - تواجه أوروبا الغربية بمشكلة ليست فقط كنسية وطائفية، وإنما هى مشكلة ضمير لا يستطيع أن يهرب منها أى شخص لديه شعور بالمسئولية الأخلاقية هروبًا كاملاً، وهى فى ذلك تشبه الحركة السفطائية فى العالم الكلاسيكى، وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر، والاشتراكية فى عصرنا الحاضر. فبعد الإصلاح الدينى لم يعد هناك أى كاثوليكي شريف لم يقتنع بفساد الكنيسة وضرورة تطهيرها. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل أن تأثير تلك الأفكار التى نهبت من ألمانها كان أعمق من هذا بكثير: فقد أصبح الناس شامرين بطابع الجوانية inwardness والأخروية والصرامة، فى العقيدة المسيحية، وهو الطابع الذى كان قد فقد من قبل، وأحسوا بحنين جارف إلى استعادة هذه الخصائص. والأمر الذى أثار حماسة المسيحيين الصالحين فى كل مكان، ولاسيما المثاليين والمثقفين فى إيطاليا، وكان فيه إلهام لهم، هو الاتجاه المضاد للمادية فى حركة الإصلاح الدينى، ونظرية التبرير عن طريق الإيمان، وفكرة الاتصال المباشر بالله، والرأى القائل أن جميع المؤمنين رجال الله (أو قساوسته). ولكن بعد أن أصبحت البروتستانتية عقيدة أمراء لا يهتمون إلا

(١) Friedrich Engels : Der deutsche Bauernkrieg, Passim.

بالسياسة، وطبقة لا تهتم إلا بالاقتصاد، ويعد أن أوشكت على أن تصبح كنيسة جديدة، فإن هؤلاء المثاليين والمثقفين الذين كانوا قد شغلوا بها بوصفها حركة روحية خالصة، كانوا قطعاً أكثر الناس شعوراً بخيبة الأمل.

ولم تكن الرغبة في روحانية جديدة، وفي تعميق الحياة الدينية، أقوى في أي مكان مما كانت في روما، كما لم يكن هناك في أي مكان شعور أعظم مما كان لديها بالخطر الذي يهدد وحدة الكنيسة من جراء حركة الإصلاح الألمانية، حتى على الرغم من أن هذه المشاعر والأفكار لم تظهر في الوسط المحيط بالبابا مباشرة. ولقد كان معظم أقطاب حركة الإصلاح الكاثوليكية من أصحاب النزعة الإنسانية المستنيرين الذين كانت لديهم أفكار تقدمية إلى حد بعيد عن ميوب الكنيسة وقسوة العملية اللازمة لتخليصها من عللها، ولكن نزعتهم التجديدية لم تصل إلى حد الشك في السلطة المطلقة للبابوية. فجميعهم كانوا يريدون إصلاح الكنيسة من الداخل. ولكنهم كانوا قطعاً يريدون إصلاحها، وقد اقترحوا البدء بعقد مجلس كنسي حر وعالي. غير أن البابا كليمنت السابع أبى أن يستمع إليهم - فمن يدري ماذا يمكن أن يسفر عنه مجلس كهذا! وفي حوالى عام ١٥٢٠ تكونت في روما "جماعة الحب الإلهي"، وهي جماعة تهدف إلى ضرب أمثلة للتقوى وتقديم اقتراحات لإصلاح الكنيسة. وكان ينتمى إلى هذه الجماعة بعض من أكثر رجال الدين في روما علماً وفضلاً، مثل سادوليتو Sadoletto وجيبرتى Giberti وتيبنى Thiene وكارافا Caraffa. على أن نهب روما وضع حدا لهذا المشروع بدوره، إذ تفرق أعضاء الجمعية، وكان لابد من مضي بعض الوقت قبل أن يتمكنوا مرة أخرى من تجميع قواهم. وقد استمرت الحركة في البندقية، حيث كان أقوى دعاتها هم سادوليتو، وكونتارينى Contarini وبول Pole. وكان الهدف هنا، كما سيكون في روما فيما بعد، هو التوفيق بين اللوثرية وبين الحفاظ على المضمون الأخلاقى لحركة الإصلاح الدينى لصالح الكنيسة الكاثوليكية، ولاسيما منعب التبرير بالإيمان.

وكانت فيتوريا كولونا Vittoria Colonna وأصداؤها، الذين ميكلانجلو واحداً منهم ابتداءً من عام ١٥٣٨، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتلك الأوساط ذات التعليم

الإنسانى، التى كان اهتمامها منصباً على الدين. وقد وصف المصور البرتغالى فرانشيسكو دى هولاندا، فى كتابه "محادثات عن التصوير" (١٥٣٩)، الحماسة الدينية لهذه الجماعة، التى تعرف بها عن طريق أحد أصدقائه، وروى أموراً منها اجتماعاتها فى كنيسة القويمس سلفسترو على جبل كافالو، حيث كان يقوم عالم مشهور من علماء اللاهوت فى ذلك العصر بشرح رسائل القديس بولس. وأغلب الظن أن ميكلائجلو تلقى هنا، فى صحبة فيتوريا كولونا وأصدقائها، القوة الدافعة الحاسمة التى أدت إلى تجديد حياته الروحية وإلى ظهور الأسلوب الروحانى فى أعماله الأخيرة. والواقع أن التطور الدينى الذى مر به كان متمشياً تماماً مع فترة الانتقال المؤدية من عصر النهضة إلى حركة الإصلاح المضادة، ولكن وجه الغرابة فيه هو ذلك الانفعال العنيف الذى اقترن بتحويله الباطن، والعمق الذى عبر به عنه فى أعماله. ويبدو أن ميكلائجلو، حتى فى شبابه، كان شديد الحساسية للمؤثرات الدينية. وقد تركت شخصية سافونارولا Savonarola^(٢) ومسيره أثراً لا يمحي فى نفسه، فقد ظل طوال حياته بمعزل عن أوجه النشاط الدنيوية، وهو موقف لابد أن أصله راجع إلى هذه التجربة. وكانت تقواه تزداد عمقاً كلما تقدم به العمر، فأصبحت أشد حرارة وتمسكاً وأقوى سيطرة عليه، حتى امتلأت بها روحه، ولم تقتصر على الحلول محل مثله العليا المنتمية إلى عصر النهضة، بل جعلته يشك فى الهدف من كل نشاطه الفنى، وفى قيمته. على أن التحول لم يحدث دفعة واحدة، وإنما حدث بالتدريج. وكانت مظاهر النظر إلى الفن على طريقة المانريزم، التى تتجلى فى اختلال الإحساس بالانسجام، وقد ظهرت من قبل فى بعض أعمال، مثل مقابر أسرة المديتشي، والمستطيلات الركنية فى سقف الكنيسة الستينية. وفى "يوم القيامة" (١٥٣٤ - ٤١) كانت الروح الجديدة هى المسيطرة عليه كل السيطرة، فلما هنا إزاء

^(٢) جيرولامو سافونارولا (١٤٥٢ - ١٤٩٨) مصلح دينى وسياسى إيطالى، كان يدعو إلى فلورنسه إلى تجديد للمسيحية على أسس روحية، وبالتالي إلى إحياء المجتمع بالتشفي والتخلي عن متاع الدنيا. وكان له دور كبير فى الحركات السياسية التى حدثت فى فلورنسه فى أواخر القرن الخامس عشر. وقد اتهم بادعاء النبوة، وطرده البابا من الكنيسة، وحكم عليه بالموت حرقاً عتاباً له على "تجديفه". وظل إلى آخر لحظات حياته مؤمناً بمبادئه الإصلاحية. (المترجم)

نصب يرتفع متقنياً بالجمال والكمال، والقوة والشباب، بل نحن إزاء صورة رعب وبأس، وصيحة للخلاص من الفوضى التي تهدد فجأة بابتلاع عالم عصر النهضة. فالتقوى الدينية، والرغبة في إخماد كل ما هو أرضي، وجسمي، وحسي، في كيان المرء، تسود هذا العمل. وفيه يختفي الانسجام المكاني لتكوينات عصر النهضة، إذ أن المكان الذي يتحرك فيه التصوير هو مكان غير حقيقي، منقطع، ولا يرى بطريقة موحدة، كما أنه لا يركب تبعاً لمقياس واحد شامل. وفي كل وجه من أوجه هذا العمل نجد تعبيراً عن الخروج الواعي، الذي يتخذ في كثير من الأحيان صيغة المبالغة المتعمدة، عن المبادئ القديمة للتنظيم، وتشويهاً وتحطيماً لصورة العالم السائدة في عصر النهضة - ويتمثل ذلك أساساً في إلغاء قواعد المنظور، الذي يظهر أوضح ما يكون في عدم وجود التجميعات المكانية foreshortenings^(١) وبالتالي، في المبالغة في معالجة الأشكال العليا في التكوين بالنسبة إلى الأشكال الدنيا^(٢). والواقع أن "يوم القيامة" في الكنيسة السنتينية هو أول عمل فني هام في العصور الحديثة لم يعد "جميلاً"، ويعود بنا إلى الوراء، إلى تلك الأعمال الفنية في العصور الوسطى التي لم تكن قد أصبحت جميلة بعد، وإنما كانت تعبيرية فحسب. ومع ذلك فإن عمل ميكلائيلو يختلف عنها اختلافاً شديداً: فهو يمثل احتجاجاً، تم الوصول إليه بصعوبة واضحة، على جمال الشكل وكماله وخلوه من كل شائبة، وهو دعوة إلى عدم التناقص، تنطوي على عنصر عدواني فيه تحطيم للذات. ولم يكن ذلك العمل فقط إنكاراً لتلك المثل العليا التي حاول فنانون مثل بوتيتشلي وبيروجينو تحقيقها في هذا المكان ذاته، بل كان أيضاً إنكاراً للغايات التي استهدفها ميكلائيلو ذاته في صوره الموجودة في سقف هذه الكنيسة السنتينية ذاتها، وتخلياً عن تلك المثل العليا في الجمال، التي تدعى لها الكنيسة ذاتها بوجودها، والتي يرجع إليها أصل حركة البناء والتصوير في عصر النهضة بأسرها. ولنلاحظ أن هذه لم تكن مجرد تجربة فنان ميال إلى الإغراب، ويفتقر إلى الشعور بالمسؤولية، بل إنها عمل صدر عن أشهر فنان في العالم المسيحي، وكان المقصود منه أن يزين أهم مكان

(١) Walter Friedlaender : "Die Entstehung des anticlassischen Stills in der ital. Mal. Um 1520", Repertorium f. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 58.

كان فى مقدور المسيحية أن تقدمه، وهو الحائط الرئيسى لكنيسة البابا الداخلية. لقد كان ذلك بالفعل عالماً بسبيله إلى الانهيار.

وتمثل صور "الفرسك" فى كنيسة باولينا، وهى "دخول القديس بولس إلى المسيحية" و"صلب القديس بطرس" (١٥٤٢ - ٩) المرحلة التالية فى تطور ميكلانجلو. ففى هذه الصور لا نجد أدنى أثر للنظام المنسجم لعصر النهضة. بل إننا نجد فى الأشكال البشرية شيئاً من انعدام الحرية، ومن الحيرة الحائلة، وكأنها تعمل مرغمة بقوة خفية لا مهرب منها، وتحت ضغط لا يمكن كشف أصله. وفيها نجد أجزاء فارغة من المكان، تتناوب مع أجزاء من المكان ممثلة أكثر مما ينبغي، ومساحات مجذبة من الصحراء مع بقع مزدحمة بعدد كبير من البشر يقفون متراسين، وكأنهم فى حلم مزعج. وهنا يلغى التجانس البصرى والاتصال فى المكان، ولا يتحقق العمق المكاني بالتدرج، بل يبدو كأن الأرض تنشق عنه فجأة، إن جاز هذا التعبير، وتخترق المحاور المائلة الصورة وتكون ثغرات محيطة بالمكان فى خلفية الصورة. ويبدو أن الفرص الوحيد من العناصر المكانية فى التكوين هو التعبير عن جزم الأشكال البشرية وتشرداها. ولم يعد هناك أى ارتباط بين الأشكال البشرية وبين الموضع الذى تحتله، أو بين الإنسان والعالم. بل أن الشخصيات الداخلة فى المنظر تفقد كل صفات فردية مميزة لها، فتلغى العلامات الدالة على السن، والجنس، والمزاج، ويصبو كل شيء إلى العمومية والتجريد والنمطية. وتتوارى أهمية الشخصية الفردية إلى جانب الأهمية الهائلة للبشرية بوجه عام. ولم ينتج ميكلانجلو أعمالاً كبيرة أخرى بعد انتهائه من الصور الحائطية لكنيسة باولينا، بل كان كل إنتاجه الفنى خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته هو لوحة "بييتا Pietà" فى كاتدرائية فلورنسة (١٥٥٠ - ٥) و"بييتا روندانيني Pietà Rondanini" (١٥٥٦ - ٦٤)، وكذلك رسوم لعملية صلب، بل إن هذه الأعمال ذاتها إنما نستخلص النتائج الحتمية من القرار الذى كان قد اتخذه من قبل. وكما يقول زمل Simmel فإن لوحة "بييتا روندانيني" "ولم تعد تنطوى على مادة يراد من الروح أن تدافع عن نفسها ضدها، بل أن البدن قد كف عن الصراع فى سبيل استقلاله، وأصبحت

الظواهر المعروضة لا جسمية^(١). والواقع أن هذا العمل لا يكاد يعود مسألة فنية على الإطلاق، وإنما هو انتقال من عمل فنى إلى اعتراف صوفى، وهو عرض فريد لذلك المجال الروحى الوسيط الذى يتلاقى فيه الجمالى مع الميتافيزيقى، وهو فعل تعبير يبدو، فى تحليله بين المحسوس وما فوق المحسوس، منتزعا من الذهن بقوة. والنتيجة التى يصل إليها آخر الأمر فى هذا العمل هى شىء أقرب إلى الخواء - أهنى شيئا بلا شكل، ولا نغمة، ولا معالم محددة.

كان الإخفاق النهائى لمفاوضات كونتاربنى فى مجلس راتسبون Ratisbon عام ١٩٤١ يمثل نهاية الفترة "الإنسانية" الأولى فى حركة الإصلاح الكاثوليكية. وأصبحت أيام الرجال المستنيرين، الرحماء، المتسامحين، مثل سادوليتو وكونتاربنى وبول، معدودة. وانتصر مبدأ الواقعية على طول الخط، بعد أن أثبت المثاليون أنهم هاجزون عن التحكم فى عالم الواقع. ويمثل بولس الثالث (١٥٣٤ - ٤٩) مرحلة الانتقال من عصر النهضة المتسامح إلى عصر الإصلاح المضاد المعتصب. وفى عام ١٥٥٢ أدخل نظام محاكم التفتيش، وفى عام ١٥٤٣ استحدثت الرقابة على المطبوعات، وفى ١٥٤٥ افتتح مجمع ترنتو. وأدى الإخفاق الذى حدث فى راتسبون إلى اتخاذ موقف التصلب، وإلى إعادة الكاثوليكية بالسلطة والقوة. وبدأ اضطهاد أصحاب النزعة الإنسانية من بين الرتب العليا من رجال الدين. وتمثلت الروح الجديدة، روح التعصب والعداء لعصر النهضة، فى جميع المجالات، ولاسيما فى تأسيس الأديرة الجديدة، والعودة إلى الزهد، وظهور قديسين جدد، مثل كارلو بوروميو C. Borromeo وفيليبونيرى، ويوحنا الصليبي، والقديسة تريزا^(٢). ولكن ليس أدل على التعبير فى المجرى العام للأحداث من إنشاء الطائفة اليسوعية (الجزويت)، التى ستصبح فيما بعد أنموذجاً للصرامة فى العقيدة وللنظام الكنسى الدقيق، والتى أصبحت أول حالة تتجسد فيها الفكرة الشمولية. ويدل المبدأ السائد

(١) Georg Simmel : "Michelangelo". In "Philosophische Kultur", 1919, 2nd edit., p. 159.

(٢) Cf. Nikolaus Pevsner : "Gegenreformation und Manierismus". Repertorium F. Kunstwiss., vol. 46, 1925, p. 248 .

لديها، وهو مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"، على الانتصار الساحق للواقعية السياسية، وهو أوضح تعبير ممكن عن هذه السمة العقلية الأساسية لذلك العصر.

ولقد كان ميكافيلي أول من وضع نظرية الواقعية السياسية وبرنامجهما، ففي مؤلفاته نجد مفتاحاً لكل جوانب النظرة إلى العالم في حركة المانرزم، وهي النظرة التي تتصارع مع هذه الفكرة في يأس. ولكن ميكافيلي لم يكن هو الذي اخترع "الميكافيلية" - أي الفصل بين الممارسة العلمية للسياسة وبين المثل العليا المسيحية، إذ أن أصغر أمير في عصر النهضة كان ميكافيليا جاهزاً. ولكن ما كان له الفضل فيه بالفعل هو نظرية العقلانية السياسية، التي كان هو أول من صاغها، كما كان في الوقت ذاته أول من دعا بذهن واضح إلى فكرة تطبيق الواقعية المنهجية الواعية على الشؤون العملية. ومع ذلك فلم يكن ميكافيلي إلا مدافعاً عن عصره ومتحدثاً بلسانه. ولو كانت نظرياته مجرد نزوة غريبة مسرفة لفيلسوف ذكي قاس، لما كان لها التأثير المدرس الذي كان لها بالفعل، ولما هزت ضمير كل شخص لديه وعي أخلاقي، كما فعلت حقاً. ولو كانت كتاباته شيئاً يتعلق بالأساليب السياسية للطغاة الإيطاليين الصغار فحسب، لما كانت قطعاً أكثر إثارة من القصص المخيفة التي انتشرت في الخارج عن أخلاق هؤلاء الطغاة. والواقع أن التاريخ قد عرف أمثلة للواقعية أصرح من جرائم زعماء العصابات ومرتكبي جرائم دس السم، الذين جعلهم ميكافيلي نماذج له. فأى وصف آخر غير الواقعية الصارمة ينطبق على شارل الخامس، راعي الكنيسة الكاثوليكية، الذي هدد حياة الأب المقدس (البابا)، ودمر عاصمة المسيحية؟ وأى وصف غيرها ينطبق على لوثر، مؤسس عقيدة الشعب الحديثة بمعنى الكلمة، الذي خان عامة الناس لحساب السادة النبلاء، وجعل ديانة الجوانية عقيدة لأكثر طبقات المجتمع كفاءة في الشؤون العملية، وأكثرها حرصاً على منافع الحياة الدنيا؟ وماذا نقول عن اجناتيوس لويولا Ignatius Loyola الذي كان على استعداد لصلب المسيح مرة أخرى لو كانت تعاليم الرب بعد بعثته تهدد استقرار الكنيسة، على حد تعبير دستوفسكي في روايته؟ وكيف نصف أى أمير يخطر ببالنا في هذه الفترة، ممن كانوا يضحون بسعادة رعاياهم في سبيل مصالح الرأسماليين؟ ألم يكن الاقتصاد الرأسمالي كله، على المدى الطويل، مجرد مثال يشرح نظرية

مكيافيلي؟ ألم يبين بوضوح أن الواقع خاضع لضرورته الصارمة، وأن كل الأفكار المجردة تقف عاجزة عندما تواجه منطقته الذي لا يرحم، وأن الاختيار الوحيد هو الاختيار بين الخضوع له أو التعرض للدمار على يديه؟

إننا لا نجد أنفسنا بحاجة إلى التنويه بأهمية مكيافيلي بالنسبة إلى معاصريه والأجيال القليلة التالية له. ذلك لأن القرن الذي عاش فيه قد أحس كله بالخوف والجزع والاضطراب العميق عندما صادف أول مفكر كبير تخصص في كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية، واستبق بذلك ماركس ونيتشة وفرويد. وما على المرء، إذا أراد أن يدرك مدى تأثيره في خيال الناس، إلا أن يعود بذهنه إلى الدراما الإنجليزية في العصرين الاليزابيثي واليعقوبي، وهي الدراما التي كان مكيافيلي شخصية منحلّة من شخصياتها، يتجسد فيها كل خداع ونفاق، بحيث بدأ الاسم العلم "مكيافيلي"، يتحول إلى صفة عامة هي المكيافيلية. والحق أن عنف الطفلة لم يكن هو الذي أحدث الصدمة الشاملة، ولم تكن مدائح شعراء البلاط هي التي ملأت العالم بالسخط والاستنكار، بل أن ما سبب هذا كله هو تبرير أساليبهم على يد رجل سمح لدعوة الرقة والتهديب بأن تقف إلى جانب فلسفة القوة، ولحقوق النبلاء بأن تقف إلى جانب حقوق الأذكياء، وأخلاق "الأسود" بأن تقف إلى جانب أخلاق "الثعالب"^(١). والواقع أنه كان هناك، منذ أن وجد حكام ومحكومون، وسادة وعبيد، ومستغلون ومستغلون، نظامان أخلاقيان متباينان، أحدهما للأقوياء والآخر للضعفاء. وكل ما فعله مكيافيلي هو أنه كان أول من نبه الناس إلى هذه الثنائية الأخلاقية، وأول من حاول تبرير الاعتراف بمعايير للسلوك في شئون الدولة تختلف عن المعايير الشائعة في الحياة الخاصة، والاعتراف - قبل ذلك كله - بأن مبادئ الإخلاص والصدق في الأخلاق المسيحية ليست ملزمة إلزاماً مطلقاً للدولة وللأمير. ولم يكن للمكيافيلية، في مذهبها الفاضل بازديواج الأخلاق^(٢) إلا نظير واحد في تاريخ أوروبا الغربية، هو مذهب "ازديواج الحقيقة"، الذي أحدث انقساماً حاسماً في ثقافة العصور الوسطى، واستهل عهد المذهب الأسمر والمذهب الطبيعي. فهنا ظهر في العالم الأخلاقي

(١) Machiavelli : Il Principe, cap. XVIII.

(٢) Cf. Pasquale Villari : Machiavelli e i suoi tempi, III, 1924, p. 174.

انقسام شبيه بذلك الذى كان قد ظهر قبل ذلك فى العالم العقلى، وإن كانت الصدمة فى هذه المرة أشد، لأن الأمر كان بخطوى على تهديد للعزيم من القيم الأساسية الحاسمة. والواقع أن عنف الانقسام قد بلغ حداً يستطيع معه أى شخص لديه معرفة وثيقة بأى عمل من الأعمال الأدبية الهامة فى هذه الفترة أن يحدد إن كان هذا العمل قد كتب قبل اطلاع كاتبه على أفكار ميكافيلى أو بعده. ولنذكر فى هذا الصدد أنه لم يكن من الضرورى على الإطلاق أن يقرأ المرء كتابات ميكافيلى ذاته لكى يعرف آرائه، إذ أن قراءها كانوا بالفعل قليلين جداً، فقد كانت فكرة الواقعية السياسية و"ازدواج الأخلاق" مشاعاً للجميع، وكانت تنتقل إلى الناس بأشد الطرق تهايلاً. وقد وجد ميكافيلى اتباعاً له فى جميع مبادئ الحياة، رغم أن البعض كانوا أحياناً يشبهون فى وجود تلاميذ للشيطان فى أماكن لم يكن لهم فيها وجود بالفعل على الإطلاق، وكان يبدو أن كل كذاب يتكلم لغة ميكافيلى، كما كانت كل سخرية لازمة تقابل بالرهبة والشك.

وقد أصبح مجمع ترنتو أكبر مهدان لتعليم الواقعية السياسية. ذلك لأنه اتخذ، بطريقة عملية رزينة، تدابير بدت هى أفضل ما يكفل الملائمة بين نظم الكنيسة ومبادئ الإيمان من جهة وبين ظروف الحياة الحديثة ومقتضياتها من جهة أخرى.، وقد أراد القادة العقليون للكنيسة فى هذا المجمع أن يرسموا خطاً فاصلاً واضح المعالم بين التزام الدين والتجديف به. فإذا لم يكن قد أصبح من الممكن منع الانشقاق، فلا أقل من الحيلولة دون استفحاله. وقد اعترف المجتمعون بأن تأكيد الاختلافات أفضل، فى الظروف القائمة، من إخفائها، وبأن زيادة المطالب التى تفرض على المؤمن أفضل من أقلالها. وكان انتصار وجهة النظر هذه يعنى وضع حد لوحدة العالم المسيحى الغربى^(١). ولكن انتهاء مداولات مجمع ترنتو، التى دامت ثمانية عشر عاماً، سرعان ما أعقبه تغيير آخر فى السياسة المتبعة، أملت روح واقعية عميقة، خففت إلى حد بعيد من قسوة الفترة التى كان المجمع منعقداً فيها، ولا سيما

(١) Albert Ehrhard : "Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit". In "Gesch. Der Christ. Relig. Kultur der Gegenwart", 1909, 2nd edit., p. 313.

فى المسائل المتعلقة بالفن. فلم تعد هناك حاجة إلى الخوف من إساءة تفسير التمسك بالعتيدة، وأصبح الشعار السائد الآن هو التخفيف من كآبة الكاثوليكية المناضلة، والاستعانة بالحواس فى نشر الإيمان، وجعل صور العبادة الإلهية أكثر بهجة، وتحويل الكنيسة إلى مركز بهراق جذاب لشعبها بأكمله. ومع ذلك فقد كانت تلك أهدافاً لم يمكن تحقيقها لأول مرة إلا فى عصر الباروك، وظلت القرارات الصارمة لمجمع ترنتو تعد ملزمة طوال فترة المانريزم – ولكن نفس مبدأ الواقعية المنظمة الرزينة، هو الذى أوحى فى إحدى الحالتين بانتهاج طريق القسوة الزاهدة، وفى الحالة الأخرى بتمجيد الحواس.

كان عقد المجمع يعنى نهاية النزعة التحررية فى علاقة الكنيسة بالفن. فقد وضع الفن المخصص لأفراض الكنيسة تحت إشراف اللاهوتيين، وكان على المصورين، وخاصة عندما يقومون بأعمال ضخمة، أن يلتزموا بدقة تعاليم مستشاريهم الروحيين. وقد أعرب جوفانى باولو لوماتسو G. Paolo Lomazzo، وهو أكبر الثقافات فى الفن النظرى فى عصره، عن رغبته الصريحة فى أن يلتزم المصور نصيحة اللاهوتيين عند تصوير الموضوعات الدينية^(١). وفى لوحة "كابراولا Caprarola"، كان الفنان تاديو تسوكارى Taddeo Zuccari يمثل لتعليماته حتى فى اختيار الألوان، ولم يكتفِ فازارى بعدم الاعتراض على التوجيهات التى كان يتلقاها من فنشيسو بورجيني Vincenzo Borghini، الباحث الدومنيكانى فى الفن، خلال عمله فى كنيسة باولينيا، بل إنه كان يحس بعدم الارتياح عندما لا يكون بورجيني بالقرب منه^(٢). والواقع أن المفسرون العقلية لمجموعات صور "الفرسك" وقطع المذابح التى أنتجها فنانون المانريزم كان فى معظم الأحيان من التعقيد بحيث ينبغى افتراض وجود تعاون بين المصورين واللاهوتيين، حتى فى الحالات التى لا توجد فيها أدلة مباشرة على قيام مثل هذا التعاون. فاللاهوت الموروث عن المصور الوسطى قد استعاد حقوقه فى مجمع ترنتو، بل لقد زاد نفوذه عمقاً، من حيث أن كثيراً من المسائل التى كانت مناقشتها تترك بلا تحفظ للبحث المدرسى فى

(١) G.P. Lomazzo : *Idea del tempio della pittura*, 1590, cap. VIII.

(٢) Charles Dejob : *De l'influence du Concile de Tente*, 1884, p. 263 .

العصور الوسطى، أصبحت السلطة هي التي تبت فيها الآن^(١). وبالمثل فإن اختيار الوسائط الفنية أصبح يخضع الآن للشروط التي يضعها أولئك الذين يكلّفون الفنانين بإنتاج أعمال فنية للكنيسة، وهي شروط كانت في أحوال كثيرة أقسى من تلك التي كانت توضع في العصور الوسطى، مع أنه كان من الممكن في معظم الأحوال ترك الاختيار، ببساطة، للفنان نفسه. وأصبح ممنوعاً الآن، بصفة خاصة، تخصيص أى مكان فى الكنائس للأعمال الفنية المستلزمة من تعاليم باطلة أو المتأثرة بها. فكان على الفنانين أن يلتزموا بدقة الصورة المعترف بها رسمياً للقصص الواردة فى الكتاب المقدس، والتفسير الرسمى لمسائل العقيدة. وهكذا أخذ أندريا جيليو Andrea Gilio على ميكلانجلو، فى لوحته "يوم القيامة"، تصويره للمسيح بدون لحية، وهربة شارون الأسطورية، وحركات القديسين، الذين يسلكون، فى رأيه، كما لو كانوا يحضرون مصارعة للثيران، وترتيب ملائكة الوحى، الذين يقفون كل إلى جوار الآخر، على عكس ما هو وارد فى الكتاب المقدس، على حين أنه كان يجب أن يوضعوا فى أركان الصورة الأربعة، إلخ .. واضطر فيرونيزى Veronese إلى المثول أمام محكمة التفتيش لأنه أضاف فى لوحته "عشاء فى بيت ليفى" شتى أنواع الموضوعات التى اختيرت اعتباطاً، كالأقزام، والكلاب، ومهرج معه ببغاء، وغيرها من الموضوعات المائلة، إلى الأشخاص الواردة أسماؤهم فى حكاية الكتاب المقدس. وقد حظرت أوامر مجمع ترنتو تصوير العرى، وكذلك أى نوع من التصوير الإيحائى، الدنيوى، غير المذهب، فى الأماكن المقدسة. وكانت جميع الكتابات المتعلقة بالفن الدينى، التى ظهرت بعد مجمع ترنتو - ولاسيما كتاب Dialogo degli errori dei pittori (محاورة فى أخطاء المصورين) من تأليف جيليو Gilio (١٤٦٤) وكتاب Riposo من تأليف رافاييلى بورجيني (١٥٨٤) - تعارض جميع ضروب العرى فى الفن الكنسى^(٢).

(١) R.V. Laurence : "The Church and the Reformation", Cambridge Mod. Hist., II, 1903, p. 685 .

(٢) Emile Mâle : L'Art relig. Après le Concile de Trente, 1932, p. 2.

وكان من رأى جيليو أنه حتى في الحالات التي يمكن فيها تصوير شخصية عارية بحيث يكون ذلك التصوير متفقاً تماماً مع رواية الكتاب المقدس، فإن من واجب الفنان أن يضيف على الأقل ثوباً ساتراً. وهمل كارلو بوروميو C. Borromeo على إزالة جميع الصور التي بدت له غير مهذبة من الأماكن المقدسة الداخلة في نطاق نفوذه. كذلك فإن المثال أماناتي Ammanati تهرأ من التماثيل العارية البريئة التي كان قد صنعها في شبابه، وذلك في ختام حياته الفنية الناجحة. على أنه لا شيء أدل على روح التعصب وضيق الأفق في ذلك العصر من المعاملة التي لقيتها لوحة ميكلانجلو "يوم القيامة". ففي عام ١٥٥٩ طلب بولس الرابع إلى دانييلي دافولتيرا Daniele da Volterra أن يغطي الأشكال البشرية العارية التي تبدو مثيرة بوجه خاص في اللوحة. وفي عام ١٥٦٦ أمر بهوس الخامس بإزالة أجزاء أخرى غير مهذبة من اللوحة. وأخيراً أراد كليمنت الثامن تحطيم اللوحة كلها، ولم يمنعه من تنفيذ خطته إلا القماس قدمته إليه أكاديمية القديس لوقا. ولكن الأمر الملفت للنظر، أكثر من سلوك البابوات، هو أن فازاري نفسه - في الطبعة الثانية من كتابه "السيرة Vite" - يحمل على عرى الأشكال البشرية في لوحة "يوم القيامة" على أساس أنه غير ملائم للفرض الديني المقصود من هذه اللوحة.

وقد وصفت فترة ترنتو بأنها "ميلاد الخفر والحياء"^(١). ومن المعروف أن الثقافات المبنية على الأرستقراطية أو على القيم الأخروية تقف موقف العداء من تصوير العرى، ومع ذلك فلم يكن هناك مثل هذا الخفر في المجتمع الأرستقراطي بالعصر الكلاسيكي القديم، ولا في المجتمع المسيحي بالمصور الوسطى: فقد كانت هذه المجتمعات تتحاشى العرى، ولكنها لم تكن تخشاه. وكان موقفها معاً هو جسمي أوضح معالم، في نظرها، من أن يجعلها تلجأ في أي وقت إلى وضع "ورقة التوت"، التي تنطوى على إخفاء للجنس وتأكيد له في الوقت ذاته. ولم يبدأ ازدواج دلالة مشاعر الجنس في الظهور إلا بعد بداية حركة المانريزم، وكان فيها مرتبطاً

(١) Julius Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 383 .

بالثنائية الكاملة لتلك الثقافة التي اجتمعت فيها أشد الأضداد تنافراً: أعنى أكثر الشعائر تلقائية مع أشدها تصنعاً، وأقوى إيمان ممكن بالسلطة مع أشد النزعات الفردية عشوائية، وأكثر أنواع التعبير الفني عفة مع أكثر ألوان الفن إباحية. فهنا لم يكن الحياء مجرد رد فعل واع على الشهوانية المثيرة للفن الذى كان ينتج مستقلاً عن الكنيسة، مثل ذلك الفن الذى كان منتشرًا فى معظم البلاطات، بل لقد كان هو ذاته ضرباً من ضروب الشهوانية المكبوتة.

ولقد كان مجمع ترنتو معادياً لكل وجه من أوجه النزعة الشكلية والحسية فى الفن. وهكذا فإن جيليو كان يشكو - مستوحياً روح المجمع الحقيقية - من أن الفنانين لم يعرودوا معنيين بالموضوع، بل أصبح اهتمامهم منصباً على مجرد العرض المثير لمهارتهم التى يكتسبونها بطريقة مصطنعة. وقد أعرب المجمع عن نفس المعارضة لاستعراض البراعة الفنية، ونفس الدعوة إلى الاهتمام بالمضمون العاطفى المباشر. فى قراراته الخاصة بتطهير موسيقى الكنيسة، وخاصة إخضاع القالب الموسيقى للنص الكلامى واتخاذ بالسريتنا أنموذجاً مطلقاً. ومع ذلك فإن هذا المجمع، على الرغم من صرامته الأخلاقية، وموقفه المضاد للشكلية، لم يكن معادياً للفن - على عكس حركة الإصلاح الدينى. فكلغة إرازموس Erasmus المشهورة: "حيثما تسود اللوثرية، يكون الأدب متنوعاً" - هذه الكلمة لا يمكن أن تنطبق بأية حال على تصرفات مجمع ترنتو. ذلك لأن لوثر كان يرى فى الشعر، على أقصى تقدير، خادماً لللاهوت، ولم يكن فى استطاعته أن يجد أى شىء يستحق الثناء على الإطلاق فى الفنون الجميلة. وقد حمل على "وثنية" الكنيسة الكاثوليكية مثلما حمل على عبادة الأصنام بين الوثنيين. ولم تكن آراؤه هذه تنصب فقط على الصور الدينية فى عصر النهضة، التى لم تكن لها بطبيعة الحال إلا صلة ضئيلة جداً بالدين، وإنما كانت تنصب على كل تعبير فنى ظاهر عن المشاعر الدينية على إطلاقها - أى على "الوثنية" التى رآها حتى فى مجرد تزيين الكنائس بالصور. ولقد كانت جميع الحركات المهرقطة فى العصور الوسطى معادية فى أساسها للفن. فحركة الأليبيين^(١)

(١) الجماعة لاثرة على تعاليم الكنيسة، ظهرت فى القرن الثانى عشر، واسمها منسوب إلى مدينة أبى (فى جنوب فرنسا) التى انعقد فيها مجمع أدائها فى عام ١١٧٦. (المترجم)

Albigenses والفالدينزين^(١٠٠) وWaldenses وكذلك حركة لولارد Lollard^(١٠١) وحركة الهوسيين^(١٠٢) Hussites كانت كلها تحمل على تدنيس الإيمان بهريق الفن الخادع^(١٠٣). غير أن الشكوك التي كانت تساور هؤلاء المهرطقين القدماء من الفن قد تحولت إلى خوف مرضى حقيقي منه عند المصلحين الدينيين - وبخاصة عند كارلشتات Karlstadt ، الذي أمر بحرق صور القديسين في فتنبرج Wittenburg عام ١٥٢١، وعند تسفنجلي Zwingli الذي أقنع مجلس مدينة زيوريخ في عام ١٥٢٤ بإزالة الأعمال الفنية من الكنائس وتحطيمها، وعند كالقان، الذي لم يكن يرى فارقاً بين تدنيس صورهم وبين الاستمتاع بعمل فني^(١٠٤)، وأخيراً عند اللامعبدانيين الذين كان عداؤهم للفن جزءاً من عداوتهم للثقافة الدنيوية. فقد كانت إدانة هؤلاء للفن أكثر تسعفاً وإصراراً من موقف سافونا رولا، الذي لم يكن في صميمه يدعو إلى تحطيم الصور أو الأعمال الفنية على الإطلاق، بل كان يدعو فقط إلى تطهيرها^(١٠٥)، بل إنها كانت أشد تطرفاً من دعوة تحطيم الصور في العصر البيزنطي، إذ أن هذه الدعوة الأخيرة، كما رأينا من قبل، لم تكن موجهة ضد الصور في ذاتها بقدر ما كانت موجهة ضد المنتفعين من عبادة الصور.

أما حركة الإصلاح المضاد، التي سمحت للفن بأكبر دور يمكن تصوره في العبادة الإلهية ، فإنها كانت بذلك تعرب عن رغبتها في التمسك بالتراث المسيحي

^(١٠٠) حركة دينية أسسها في عام ١١٧٦ لاجر لري من مدينة ليون اسمه بيير فالدين P. Waldes وقد تطورت فعاليتها حتى خرجت على الكنيسة إلى الحد الذي استدعى معاربتها طول عدة قرون . (الترجم)

^(١٠١) حركة اشتق اسمها من الفعل lollen في اللغة الهولندية بالعصر الوسيط، ومعناه "الهمس". وقد انتشرت في أواخر القرن الرابع عشر، وبدين أصحايها بتعاليم ليكليف Wycliffe ، الثائر الديني المشهور. وقد لعبت هذه الحركة تأييداً كبيراً من الفقهاء، وللاومتها السلطات الدينية بقوة، وعرفت كثيراً من أنصارها أحياء .

^(١٠٢) نسبة إلى يوحنا هوس Huss (١٣٦٩ - ١٤١٥)، وهو ثائر ديني تأثر بدوره بتعاليم ليكليف، وقاوم نفوذ البابوية طويلاً وناضل بشجاعة إلى أن أدانته محاكم التفتيش وأحرق حياً عام ١٤١٥ . (الترجم)

^(١٠٣) Eugen muentz : "Le Protestantisme et l'Art", Revue des Revues, 1900, March 1, pp. 481 - 2 .

^(١٠٤) Ibid., p. 486 .

^(١٠٥) Gustave Gruyer : Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarola, Publiés en Italie au Xve et au XVIe siècles et les Paroles de Savonarola sur l'art, 1879 - Joseph Schnitzer : Savonarola, 1924, II, pp. 809 ff.

للعصور الوسطى وعصر النهضة ، حتى تؤكد على هذا النحو عداؤها لحركة الإصلاح الدينى ، أى أنها أرادت أن تبدى عطفها على الفن ، على حين أن المهرطقين كانوا معادين له ، بل أنها أرادت قبل كل شيء أن تستخدم الفن سلاحاً ضد المذاهب الخارجة على تعاليم السلف . وكانت الثقافة الجمالية لعصر النهضة قد رفعت إلى حد بعيد من مستوى الفن بوصفه أداة للدعاية ، إذ أصبح الفن أكثر مرونة ، وأقرب إلى الطبيعة ، وبالتالي أصبح أعظم نفعاً من حيث هو وسيلة للدعاية ، بحيث كانت فى متناول يد حركة الإصلاح المضاد أداة التأثير فى الجماهير لم تعرفها العصور الوسطى . وهناك انقسام فى رأى حول ما إذا كان اتجاه المانريزم أو اتجاه الباروك هو التعبير الفنى الأصيل والمباشر عن حركة الإصلاح المضاد^(١) . فالمانريزم أقرب إلى حركة الإصلاح المضاد زمنياً ، كما أن المانريزم تعبر عن النزعة الروحانية المتشددة فى عصر مجمع ترنتو تعبيراً أنقى مما تجده فى فن الباروك الحسى الشهوانى . غير أن فن الباروك هو الذى تحقق فيه لأول مرة البرنامج الفنى لحركة الإصلاح المضاد ، وتحقق فيه انتشار الكاثوليكية من خلال أداة الفن بين الجماهير العريضة من الناس . ومن الواضح أن ما كان فى ذهن مجمع ترنتو لم يكن فناً يجتذب فئة محدودة من المثقفين ، مثل فن المانريزم ، بل كان فناً للشعب ، كما أصبح فن الباروك بالفعل . وصحيح أن حركة المانريزم كانت فى وقت انعقاد المجمع أوسع الحركات الفنية انتشاراً وأكثرها حيوية ، ولكنها لم تكن على الإطلاق تمثل الاتجاه الخاص الذى هو أفضل اتجاه كفيل بحل المشكلات الفنية لحركة الإصلاح المضاد . والواقع أن أهم تفسير لاضطرار المانريزم إلى التفتيح عن مكانها لحركة الباروك ، هو عجزها عن تحقيق المهام الكنسية التى كانت حركة الإصلاح المضاد تطالب بها الفن .

ولم يجد فنانون المانريزم أكثر من تأييد ضعيف فى تعاليم الكنيسة . فلم تكن التعليمات التى أصدرها المجمع إلى الفنانين بديلاً عن اندماجهم السابق فى نظام الثقافة المسيحية والتنظيم الطائفى للمجتمع . ذلك لأن هذه التعليمات كانت أولاً ذات طابع سلبي أكثر منه إيجابى ، ولم تكن هناك جزاءات تدعمها خارج نطاق الفن

(١) Werner Weisbach : Der Barock als Kunst der Gegenreformation, 1921 - N. Pevsner, loc. Cit.

الكنسى. والأهم من ذلك أن شعب الكنيسة كان سيدرك حتمًا، نتيجة لتمايز بناء الفن فى ذلك العصر، أنه يستطيع إذا تطرف فى التشدد أن يقضى بسهولة على فعالية نفس الأداة التى أراد الانتفاع منها. فلم تكن ظروف ذلك العصر تسمح بوجود تنظيم كنسى خالص للإنتاج الفنى، يمكن مقارنته بالتنظيم المناظر فى العصور الوسطى. ومهما كان تشبث الفنانين وعمق إيمانهم بالمسيحية فإنهم لم يكونوا يستطيعون أن يتخلوا ببساطة عن العناصر الدنيوية والوثنية فى التراث الفنى، وكان عليهم أن يتحملوا التناقض الداخلى بين العوامل المختلفة فى وسائلهم التعبيرية، وأن يقبلوه على أساس أنه تناقض غير مرفوع، ويبدو غير قابل لأن يرفع. أما أولئك الذين كانوا هاجزين من تحمل وطأة الصراع فإنهم لجأوا إلى الهروب، إما فى نشوة النزعة الجمالية، وإما "بين أحضان المسيح" كما فعل ميكلانجلو. ذلك لأن طريقة ميكلانجلو فى التخلص من هذا الصراع كانت بدورها هروبًا خالصًا. ولنتساءل فى هذا الصدد: لو كان محل ميكلانجلو فنان من العصور الوسطى، أكانت تجربته مع الله تدفعه إلى التخلي عن عمله الفنى، كما فعل هو؟ إن فنان العصور الوسطى كان كلما تعمقت مشاعره، ازداد عمق المصدر الذى كان يستطيع أن يستمد منه الوحي الفنى. ولا يرجع ذلك فقط إلى أنه كان مسيحيًا مؤمنًا، بل يرجع أيضًا إلى أنه كان فنانًا خلاقًا خالصًا، بحيث أنه فى اللحظة التى لا يعود فيها منتجًا فى الفن لا يعود شيئًا على الإطلاق. أما ميكلانجلو فإنه حتى بعد أن أنهى عمله بوصفه فنانًا، ظل شخصًا له أهميته الكبرى فى نظر العالم وفى نظر نفسه. وإذن ففى العصور الوسطى كان من المستحيل حدوث صراع فى الضمير كذلك الذى حدث لميكلانجلو، ليس فقط لأن الفنان لم يكن يستطيع تصور أية طريقة يتقرب بها إلى الله سوى فنه، بل أيضًا لأن التنظيم الاجتماعى الدقيق فى تلك العصور لم يكن يسمح لأى شخص بأن يرتزق خارج نطاق حرفته وتقاليده هذه الحرفة. أما فى القرن السادس عشر فكان فى استطاعة الفنان أن يحيا حياة ميسورة مستقلة، مثل ميكلانجلو، أو أن يجد سادة يرعونهم بسخاء، مثل بارميجانينو، أو أن يهيبه نفسه لمواجهة إخفاق بعد إخفاق، ويحيا حياة مشكوكًا فيها خارج المجتمع المنظم، ويمسك بأفكاره الخاصة، مثل بونتورمو Pontormo.

إن فنان عصر المانريزم كان قد فقد كل ما كان يكون نقطة ارتكاز يستند إليها الفنان الصانع في العصور الوسطى، بل وحتى فنان عصر النهضة ذاته وهو بسبيله إلى التحرر من ربة الصنعة الحرفية: أعنى المركز المتين داخل المجتمع، وحماية الطائفة الحرفية، والعلاقة المحددة المعالم بالكنيسة، والصلة التي لا تنطوى على إشكالات بالتراث على وجه العموم. صحيح أن ثقافة النزعة الفردية كانت تتيج له فرصاً لا حصر لها، لم تكن تتوافر لفنان العصر الوسيط، ولكنها وضعت في فراغ من الحرية، كان في كثير من الأحيان موفكاً على أن يفقد ذاته فيه. ففي الثورة العقلية التي حدثت في القرن السادس عشر، والتي أرغمت الفنانين على القيام بمراجعة شاملة لنظرتهم إلى الحياة، لم يكن الفنانون قادرين على أن يرتكزوا كل الارتكاز إلى القيادة الآتية من الخارج، أو على أن يعتمدوا كلية على غرائزهم الفطرية. وهكذا مزقتهم القوة من جهة، والحرية من جهة أخرى، ووقفوا عزلاً أمام الفوضى التي كانت تهدد بتدمير نظام العالم العقلي بأسره. ففهم تصادف لأول مرة فنان العصر الحديث، بصراحه الباطن، وحماسه للحياة ونزعته الهروبية، وتمسكه بالتقاليد الذاتية الاستعرافية، والتحفز الذي يحاول به أن يتكتم على أعمق أسرار شخصيته. ومنذ ذلك الحين أخذ عدد المعتلين والشواذ والمنحرفين نفسياً يزداد يوماً بعد يوم بين الفنانين. فقد كرس بارميجانينو السنوات المتأخرة من حياته للسميةاء^(١)، وأصبح سوداويًا، وتجاهل مظهره تمامًا. وكان بورنتورمو منذ شبابه يعاني نوبات خطيرة من الانقباض، وأخذ يزداد خجلاً ووجلًا ببعض الأهمام^(٢). أما روسو Rosso فقد مات منتحراً. وصات تاسو Tasso وهو غارق في ظلام الجنون. وكان جريكو يجلس وراء نوافذ أسدلت ستائرهما في وضع النهار^(٣)، لكي يرى أشياء ربما لم يكن فنان عصر النهضة ليستطيع رؤيتها على الإطلاق حتى في وضع النهار.

(١) الكيمياء القديمة Alchemy التي تبحث عن حجر الفلاسفة، أي لتهدف استخراج المعادن النفيسة، ولا سيما الذهب، من معادن أخرى.
(الترجم)

(٢) Fritz Goldschmidt : Pontormo, Rosso und Bronzino, 1911, p. 13.

(٣) هذه الرواية وردت في رسالة للفنان جوليوكولوفيو Giulio Clovio .
H. Kehr in "Kunstchronik", vol. 34, 1923, p. 784 .

وقد طرأ على نظرية الفن تغير مناظر للأزمة العقلية العامة. ففي مقابل النزعة الطبيعية التي كانت سائدة في عصر النهضة، والتي يطلق عليها في المصطلح الفلسفي اسم "القطعية أو الدجماطيقية الساذجة"، كانت حركة المانزرم أول حركة تثير مشكلة المعرفة: فلأول مرة كان هناك شعوراً بأن اتفاق الفن مع الطبيعة يمثل مشكلة^(١). ففي نظر عصر النهضة كانت الطبيعة هي مصدر الشكل الفني، ويصل الفنان إلى هذا الشكل بفعل تركيبى، يجمع فيه عناصر الجمال المبعثرة في الطبيعة ويوحد بينها. ومن ثم فإن النماذج الفنية كانت مركزة على نمط موضوعى، وإن كانت منظمة تبعاً للموضوع. أما حركة المانزرم فإنها تخلت عن نظرية الفن بوصفه محاكاة للطبيعة، وأصبحت النظرية الجديدة تقول أن الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة. وكان لوماتسو^(٢) وفهريجو تسوكارى^(٣) يعتقدان معاً بأن للفن أصلاً تلقائياً في ذهن الفنان. ففي رأى لوماتسو أن العبقرية الفنية تعمل في الفن كما تعمل العبقرية الإلهية في الطبيعة، كما كان تسوكارى يرى أن الفكرة الفنية — أى التصميم الباطن — هي تجل للألوهية في روح الفنان. وكان تسوكارى أول من تساءل صراحة عن المصدر الذى يستمد منه الفن جوهر الحقيقة الباطن فيه، وعن أصل الاتفاق بين الأشكال الذهنية والأشكال الواقعية، إذا لم تكن "فكرة" الفن مكتسبة من الطبيعة. والجواب هو أن الأشكال الحقيقية للأشياء تنشأ في نفس الفنان نتيجة لمشاركته في ذهن الإلهي. وهنا أيضاً نجد أن الأفكار الفطرية التي يطبعها الله في النفس البشرية تكون معيار اليقين، كما كانت الحال في الاسكلائية (المدرسية) من قبل، وعند ديكارت فيما بعد. فالله يوجد اتفاقاً بين الطبيعة، التي تنتج أشياء واقعية، وبين الإنسان، الذي ينتج أعمالاً فنية^(٤). ولكن تسوكارى أكد تلقائية الالفن إلى حد أعظم مما أكدها المدرسيون، بل وديكارت نفسه. ذلك لأن الالفن الإنسانى كان قد أصبح واعياً بطبيعته الخلاقة في عصر النهضة، ولم يكن إرجاع تلقائيته إلى

(١) ■ Panofsky : Idea , 1924, p. 45 .

(٢) G. P. Lomazzo : Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura, 1584.
— Idea del tempio della pitt., 1590.

(٣) Federigo Zuccari : L'Idea de' Pittori, scultori e architetti, 1607 .

(٤) E. Panofsky : Idea, p. 49 .

الله عند أصحاب المانزوم سوى زيادة فى تبريره. أما علاقة الذات والموضوع، تلك العلاقة الساذجة التى تربط بين الفنان والطبيعة، والتى كانت هى الحصلة النهائية لعلم الجمال فى عصر النهضة، فقد انقضت الآن، وأصبحت العبقرية تشعر بأنها لا تتركز على شىء، وبأنها فى حاجة إلى ما يكملها. ومع ذلك فإن النظرية القائلة بفردانية الخلق الفنى ولا معقوليته، وهى النظرية التى ظهرت فى عصر النهضة - وعلى الأخص، رأى القائل أن الفن لا يعلم ولا يمكن تعليمه، وأن الفنان لا يولد إلا فناناً - لم تجد من يعبر عنها فى صورتها المتطرفة إلا فى عصر المانزوم، على يد جوردانوبرونو، الذى لم يقتصر على الحديث عن حرية العمل الفنى، بل تحدث أيضاً عن طابعه الذى يفتقر إلى المنهجية والتنظيم. فهو يعتقد أن "القواعد ليست مصدر الشر، بل أن الشر هو مصدر القواعد، وهناك من القواعد بقدر ما هناك من الشعراء الحقيقيين"^(١). هذا هو المذهب الجمالى لعصر يحاول الجمع بين فكرة الفنان الملهم من عند الله وفكرة العبقرية التى لا تخضع إلا لذاتها.

كذلك طرأ على فكرة الأكاديمية تحول يعبر بدوره عما تنطوى عليه هذه النظرية من تضاد بين التزام القاعدة وعدم وجود قاعدة، وبين النظام الدقيق والحرية، والموضوعية الإلهية والذاتية البشرية. ذلك لأن هدف الأكاديميات وروحها الأصلية كان هدفاً تحريراً: إذ كانت وسيلة لتحرير الفنان من الطائفة الحرفية، ورفع فوق مستوى الصانع اليدوى. وكان أعضاء الأكاديميات يعفون فى كل الأحوال، عاجلاً أو آجلاً، من التزام الانتماء إلى طائفة حرفية، والخضوع لقيود نظام الطوائف. وقد كانت أكاديمية التصميم Accademia del Disegno فى فلورنسة تتمتع بهذه المزايا منذ عهد مبكر، هو عام ١٥٧١. ومع ذلك فإن هدف الأكاديميات لم يكن هو أن تضم مجموعة تمثل الفنانين فحسب، بل كان لها أيضاً هدف تعليمى، إذ كان المقصود منها أن تحل محل الطوائف الحرفية، لا من حيث هى منظمات عامة فحسب، بل من حيث هى مؤسسات تعليمية أيضاً.

(١) Giordano Bruno : Eroi ci furoi. I. Opere italiane, edited by Paolo de Lagarde, 1888, p. 625.

ومع ذلك فقد اتضح أنها، في مهمتها هذه ، أصبحت مجرد صورة أخرى للمؤسسة القديمة الضيقة الأفق، المعادية للتقدم، التي كان المفروض أنها حلت محلها. بل أن التعليم في الأكاديميات قد نظم على نحو أكثر صرامة مما كان عليه في الطوائف الحرفية. وكان التطور المحتوم متجهًا إلى المثل الأعلى لقانون ثابت في التعليم، وهو المثل الأعلى الذي لم يتحقق بالفعل إلا في فرنسا في العصر التالي، وإن كان أصله يرجع إلى هذا العصر. فالإصلاح المضاد، والسلطة، والزعمة الأكاديمية، والمائززم، كلها أوجه مختلفة لحالة ذهنية واحدة، ولم يكن من قبيل المصادفة أن فازارى، وهو أول مفكر منهجي ينتمى إلى مذهب المائززم، كان في الوقت ذاته مؤسس أول أكاديمية منظمة للفن. أما المؤسسات الأقدم عهدًا، والشبيهة بالأكاديميات، فكانت تمثل مجرد محاولات ارتجالية : إذ أنها أنشئت دون أن منهج منظم، وكان معظمها مقتصرًا على سلسلة من الدراسات المسائية غير المترابطة، وكان قوامها مجموعة دائمة التغير من المعلمين والتلاميذ. وعلى العكس من ذلك كانت أكاديميات عصر المائززم منظمة من ألفها إلى يائها^(١). وكانت علاقة المعلم بالتلميذ معادلة في تحدد معالمها لعلاقة المعلم بالصبي في ورش الطوائف الحرفية، وإن كان التنظيم في الحالة الأولى قائمًا على أسس مختلفة. وفي كثير من المواضع كان الفنانون قد كونوا ما يسمى بالجمعيات الأخوية confraternities ، إلى جانب الطوائف الحرفية والمؤسسات الدينية والخيرية، التي كانت منظمة على أسس أكثر تحررًا. وكانت هناك جمعية أخوية في فلورنسه بدورها، هي "جمعية القديس لوقا" "Compagnia di S. Luca". وقد ربط فازارى اقتراحاته بهذه المؤسسة عندما حث الدوق الكبير كوزيمو الأول على تأسيس أكاديمية للتصوير في عام ١٥٦١. وكانت عضوية أكاديمية فازارى شرفًا لا يمنح إلا للفنانين المستقلين الخلاقين، على عكس التنظيم المتسلط للطوائف الحرفية، ووفقًا للمبادئ الانتخابية للجماعات الأخوية. وكان من الشروط الأساسية للقبول في أكاديمية فازارى، أن يكون الفنان تكوين ثقافي متين، متعدد الجوانب. وعين الدوق الكبير وميكلانجو رئيسين capi للأكاديمية، كما انتخب فنشيزو مديرا luogo tenente لها، واختير ستة وثلاثون

(١) Nikolaus Pevsner : Academies of Art, p. 13 .

فنائنا ليكونوا أعضاء فيها. وكانت مهمة الأساتذة تعليم عدد من الشبان، في استديوهاتهم الخاصة بعض الوقت، وفي حجرات الأكاديمية وقتاً آخر. وفي كل سنة كان ثلاثة معلمين يقومون بالتفتيش على أعمال الشبان في ورش المدينة. ومعنى ذلك أن التعليم في الورش لم يكن قد انتهى عهده على الإطلاق، ولكن الموضوعات النظرية المساعدة، كالمهندسة، والمنظور، والتشريح، كان لابد من تعليمها في برامج أكاديمية منظمة^(١). وفي عام ١٥٩٣ نجحت مساعي فردريجو تسوكارى في رفع أكاديمية القديس لوقا إلى مرتبة مدرسة للفن لها مقر دائم، وفيها تدريس منظم، وكانت بهذا الوصف أنموذجاً لجميع المؤسسات التالية. ولكن هذه الأكاديمية ظلت بدورها، شأنها شأن أكاديمية فلورنسة، هيئة تقوم على أساس تمثيل الفنانين فيها، ولم تكن مؤسسة تعليمية بالمعنى الحديث^(٢). صحيح أن تسوكارى كانت لديه أفكار واضحة كل الوضوح عن مهام المدرسة الفنية والأساليب الصحيحة فيها، وكانت هذه الأفكار أساساً لنظام الأكاديميات بأسره، غير أن أساليب التعليم الحرفي القديمة كانت متأصلة في جيله إلى حد من العمق لم يستطع معه أن يعضى قدماً في خططه. ومن الجائز أن الهدف التعليمي كان أبرز في روما منه في فلورنسة، التي كانت الأوجه السياسية والتنظيمية الخالصة للفن، من حيث هو مهنة احترافية، تقوم فيها بدور رئيسي بين أهداف الأكاديمية^(٣)، ومع ذلك فإن ما تحقق بالفعل في روما كان بدوره أقل بكثير مما كان مستهدفاً في الخطط الأصلية. وقد أكد تسوكارى في خطابه الافتتاحي - الذي كان، كغيره من الخطب المماثلة، يتضمن أيضاً دعوة إلى غرس الفضيلة والتقوى - أهمية المحاضرات المناقشات في المسائل المتعلقة بالبحث النظري في الفن. وكان من أبرز المشكلات التي عالجها في هذا الخطاب، الخلاف حول ترتيب الأسبقية، الذي كان قد أصبح مسألة يهتم بها الكثيرون منذ عصر النهضة، وكذلك تعريف المفهوم والشعار الأساسى لنظرية المانزرم بأسرها، وهو مفهوم التصميم designo أى الخطة التمهيدية، والفكرة الفنية من وراء العمل. كذلك فإن

(١) Ibid., pp. 47 - 8.

(٢) Cf. A. Dresdner, op. cit., p. 96.

(٣) N. Pevsner : Academies of Art, p. 66.

الدروس التي كان يلقيها أعضاء الأكاديمية كانت تنتشر فيما بعد ويتاح للجمهور الحصول عليها، وكانت تلك الدروس أول نماذج المحاضرات المشهورة conferences لأكاديمية باريس، التي قدر لها أن تقوم بدور هام في الحياة الفنية خلال القرنين التاليين. غير أن أكاديميات الفنون لم تكن تعنى بمشكلات التنظيم المهني وتعليم الفنون، والمناقشات المتعلقة بعلم الجمال وحدها، بل أصبح معهد فازاري نفسه مركزاً للاستشارة في شتى أنواع المسائل الفنية : إذ كانت توجه إليه أسئلة عن تكوين أعمال فنية، كما كان يطلب إليه أن يهدي رأيه في اختيار فنانين لأعمال معينة، وأن يقدم رأياً مستمداً مما لديه من خبرة، عن رسوم المباني، وأن يصدق على تراخيص التصدير.

وقد ظلت الروح الأكاديمية طوال ثلاثة قرون مهيمنة على السياسة الفنية، وعلى عملية نشر الفنون بين الجماهير، وتعليم الفن، والبهادى التي توزع على أساسها الجوائز والمنح الدراسية، وتنظيم المعارض الفنية، وعلى النقد الفني إلى حد ما. ومن أهم النتائج التي ينبغي أن تعزى أن هذه الروح، الاستعاضة عن تراث العصور السابقة الذي كان مبنياً على النمو العضوي، بتقليد جديد، هو الاقتداء بالنماذج الكلاسيكية والمحاكاة التلقيفية لكبار فنانى عصر النهضة. ولقد كانت نزعة مطابقة الطبيعة فى القرن التاسع عشر أول حركة تنجح فى زعزعة سمعة الأكاديميات، والسير بنظرية الفن فى اتجاه جديد، بعد أن ظلت هذه النظرية كلاسيكية الاتجاه منذ بدايتها. أما فى إيطاليا ذاتها، فإن من الصحيح أن فكرة أكاديمية الفن لم تمر أبداً بحالة الاصطباغ الجامد بالنزعة الشكلية، والتحجر، التي مرت بها عندما نقلت إلى فرنسا، ومع ذلك فإن الأكاديميات، حتى فى إيطاليا ذاتها، أصبحت بالتدريج أكثر انطواء على ذاتها. ففي البداية كان المقصود من عضوية هذه المعاهد لا يتعدى التمييز بين الفنان والصانع الحرفى، ولكن سرعان ما أصبح المركز الأكاديمي وسيلة للارتفاع ببعض الفنانين - أعني الأكثر ثقافة واستقلالاً مادياً منهم - فوق مستوى العناصر الأقل ثقافة والأكثر فقراً. وحدث اتجاه متزايد نحو اتخاذ التكوين الثقافى الذى كان هو الشرط الضرورى للاعتراف الأكاديمي بالفنان، معياراً للتمييز الاجتماعى. صحيح أن بعض الفنانين كانوا يلغون من قبل،

فى عصر النهضة، شتى أنواع التكريم الزائد، غير أن الأغلبية العظمى من الفنانين كانوا يحيون حياة متواضعة نسبياً، وإن كانت مستقرة مضمونة. أما الآن فقد أصبح كل فنان معترف به "أستاذًا فى التصميم" Professore del disegno ، ولم يعد لقب "الفارس cavaliere" أمراً غير مألوف بين الفنانين. غير أن هذا النوع من التمييز لم يكن من شأنه فقط تحطيم الوحدة الاجتماعية للفنانين بوصفهم طائفة موحدة، والتفرقة بينهم إلى طبقات مختلفة غريبة تماماً بعضها عن البعض، بل لقد أدى أيضاً إلى سعى أعلى هذه الطبقات إلى الاندماج بالطبقة العليا من الجمهور، بدلاً من الاندماج ببقية أخوتهم فى الفن. كذلك فإن انتخاب الهواة وغير المتخصصين فى عضوية أكاديميات الفنون أوجد نوعاً من التضامن بين الأوساط المثقفة فى الجمهور وبين الفنانين، وهو تضامن لم يكن له من قبل نظير فى تاريخ الفن. وكانت الأرستقراطية الفلورنسية ممثلة بقوة فى أكاديمية التصميم Accademia del Disegno وأدى هذا الدور الجديد إلى الاهتمام بالمسائل الفنية على نحو يختلف الاختلاف كله عن ذلك الذى كان مقترناً بأنواع الرعاية والحماية السابقة. وعلى ذلك فإن نفس الروح الأكاديمية، التى كانت تفرق على المستوى الأدنى بين الفنانين ككل والصناع الحرفيين غير الفنانين، أدت فى المستوى الأعلى إلى سد الثغرة بين الفنان العامل المنتج والمثقف غير المتخصص فى الفن.

ومن الظواهر الأخرى التى كانت معبرة عن هذا الامتزاج بين مختلف مستويات المجتمع، أن النقاد الفنيين لم يعودوا يكتبون للفنانين وحدهم، بل أصبحوا يكتبون أيضاً لمحبي الفن. وهذا ما فعله صراحة كاتب مثل بورجيني، مؤلف كتاب Riposo المشهور. غير أن اعتقاده بأن من الضروري تبرير تصرفه، من حيث هو شخص يكتب عن الفن على الرغم من عدم كونه واحداً من أصحاب هذه المهنة، يدل على أنه كان لا يزال هناك قدر من المعارضة بين الفنانين لظاهرة اقتحام غير المتخصصين لميدان النقد الفنى. وكان لودوفيكو دولشى L. Dolce قد ناقش من قبل بالتفصيل، فى كتاب L'Arete (١٥٥٧) مشكلة أحقية غير الفنان بالقيام بدور القاضى فى مسائل الفن، وانتهى من ذلك إلى وجوب إعطاء المثقف غير المتخصص الحق المطلق فى القيام بهذا العمل، إلا فى المسائل التقنية البحتة.

وتمشيًا مع هذا الرأي، قلت نسبة المسائل التقنية التي تعالج في كتابات المؤلفين النظريين الأحداث عهدا بصورة ملحوظة، وذلك إذا ما قورنت بالدراسات النظرية الفنية في عصر النهضة. ولكن لما كان غير الفنانين هم الذين يقومون أساسًا بالبحث في نظرية الفن، فمن الطبيعي أن يزداد الاهتمام بجوانب الفن التي لا تتوقف على الأساليب التقنية الفردية، والتي هي مع ذلك مشتركة بين جميع الفنون، وأن تناقش هذه الجوانب مناقشة أوسع من كل ما كان يحدث من قبل^(١). وهكذا أخذت تسود بالتدريج نظرية جمالية لا تكتفى بتجاهل أهمية العنصر اليدوي، بل تخفي ما هو نوهى معيز في الفنون المنفردة، وتتجه إلى تكوين نظرة عامة إلى الفن. وهذا أفضل دليل ممكن على الطريقة التي تستطيع بها ظاهرة اجتماعية أن تؤثر في قرار متعلق بمسائل نظرية خالصة. لذلك لأن ارتفاع الفنانين ككل إلى مستويات أعلى في المجتمع، وإسهام الطبقات العليا في الحياة الفنية، أدى - بطريقة ملتوية حقًا - إلى القضاء على استقلال الأساليب التقنية الفنية، وإلى ظهور مبدأ التجانس الأساسي للفن. صحيح أن الفنانين المحترفين أصبح لهم مرة أخرى دور الصدارة في الكتب النظرية المتعلقة بالفن، بفضل فريجو تسوكارى ولوماتسو، ولكن العنصر غير المشتغل بالفن كان قد قطع شوطًا بعيدًا في السيطرة على مجال النقد الفني. وهكذا فإن غير الفنانين كانوا هم الذين يسيطرون منذ البداية على النقد الفني بمعناه الضيق - أهني مناقشة المزايا الفنية للأعمال المنفردة، وهي مناقشة تستقل، بدرجات متفاوتة، عن النظرية التقنية والفلسفية في الفن، التي هي نوع من النقد لم تصبح له أهمية، على أية حال، إلا في الفترة التالية من تاريخ الفن.

.....

كانت المرحلة الأولى القصيرة نسبيًا لحركة الماتوزم، وهي التي تمتد أساسًا في السنوات العشر الواقعة بين ١٥٢٠ و ١٥٣٠، تمثل رد فعل على النزعة الأكاديمية في عصر النهضة. ولم يصبح هذا الاتجاه أكثر عمقًا إلا بعد بدء المرحلة الثانية، التي بلغت قممتها في حوالى منتصف القرن، والتي كان يرونتسينو وفارادى أهم ممثليها.

(١) J. Schlosser : Die Kunstliteratur, p. 338 - A, Dresdner, op. cit., p. 98.

وهكذا فإن حركة المانريزم بدأت باحتجاج على فن عصر النهضة، وكان الناس في ذلك العصر مدركين تمامًا للتحويل الذي طرأ، نتيجة لذلك، على تطور الفن. ويدل ما قاله فارادى عن بونتورمو Pontormo من قبل على شعور بأن الاتجاه الجديد كان انشقاقًا على الماضي. ذلك لأن فارادى يلاحظ أن بونتورمو، في صور "الفرسك" التي رسمها في كنيسة وادي إيمبا Certosa di Val D'Ema، كان يحاكي أسلوب دورر Dürer، وهو يصف هذه المحاكاة بأنها انحراف عن المثل العليا الكلاسيكية، التي كان هو ومعاصروه - أى جيل أولئك الذين ولدوا فيما بين عام ١٥٠٠ و ١٥١٠ - يكونون لها أعظم الاحترام. ولكن الواقع أن تحول بونتورمو من فنانى عصر النهضة الإيطالى إلى دورر لم يكن مسألة ذوقية وشكلية فحسب، كما تصور فارادى، وإنما كان هو التعبير الفنى عن الوثائق العقلية التي كانت تربط جيل بونتورمو بحركة الإصلاح الدينى الألمانية. فقد أدى زحف الحركة الدينية الآتية من الشمال إلى ترحيب إيطاليا بفن أوروبا الشمالية بدوره، ولاسيما فن ذلك الفنان الألماني الذى كان فى نظر كل مواطنيه أقرب الجميع إلى الذوق الإيطالى، وكان فى الوقت ذاته أكثر الفنانين شعبية فى الجنوب نظرًا إلى انتشار أعمال الحفر التى قام بها. ومع ذلك فلم تكن تلك الفواحي التى يشترك فيها أسلوب دورر مع الفن الإيطالى هى التى جعلت لهذا الأسلوب جاذبيته، وخاصة عند بونتورمو ومن يفكرون على شاكلته، بل إن ما حبه إلهم كان هو العمق الروحى والجوانية inwardness - أى بمباراة أخرى تلك الصفات التى كانوا يرون الفن الكلاسيكى الإيطالى أفقر ما يكون فيها. أما التعارض بين الأسلوب القوطى وأسلوب عصر النهضة، وهو التعارض الذى عمل دورر نفسه على تخفيفه إلى حد بعيد، فقد هل فى نظر أصحاب حركة المانريزم محتفظًا بحدته، ولا يمكن إزالته.

ويتجلى هذا التضارب بأوضح صوره فى طريقة معالجتهم للمكان. فقد عمل بونتورمو، وروسو Rosso وبيكافومى Beccafumi، على المبالغة فى التأثير المكائى لصورهم، وجعلوا مجموعات الأشكال الفردية تنضغط فجأة إلى أسفل فى العمق، ثم تنطلق خارجة منه، ولكنهم كانوا فى كثير من الأحيان يلغون المكان تمامًا، ليس فقط عن طريق إزالة إطاره البصرى وتجانسه البنائى، بل أيضًا عن

طريق إقامة التكوين على أساس نمط مسطح، والجمع بين النزوع إلى العمق وبين الاتجاه إلى التزام السطح. ولقد كان المكان في نظر عصر النهضة، شأنه شأن كل ثقافة دينامية مندفعة متحركة، هو المقولة الأساسية للنظرة البصرية إلى العالم، أما في نظر المانرزم فإن المكانية فقدت هذا المركز الرفيع، ولكن دون أن تزول قيمتها كل الزوال - وذلك على عكس الحال في معظم العهود السكونية المحافظة الأخرى الروحانية في تاريخ الفن، وهي العهود التي تتخلى عادة عن التصوير المكاني تمامًا، وتصور أشكالها في عزلة مجردة، دون عمق ودون جو محيط بها. فالتصوير في الثقافات الواقعية التوسعية التي تتخذ من العالم موقفًا إيجابيًا، يضع الأشكال، بإدائه ذي بدء، في سياق مكاني مترابط، ثم يجعلها بالتدريج مادة خلفية للمكان، وأخيرًا يذيبها تمامًا في المكان. وهذا هو الطريق الذي يؤدي من النزعة الكلاسيكية اليونانية إلى فن العصر الهليني، مارا بفن القرن الرابع ق. م. ومن عصر النهضة إلى النزعة الطبيعية والانطباعية مارا بعصر الباروك. وأما العصور الوسطى المتقدمة فلم تكن أكثر اهتمامًا بالمكان والمكانية من العصر الكلاسيكي القديم. ولم تصبح المكانية مبدأ للحياة الفعلية، وحاملة للنور والجو المحيط، إلا عند نهاية العصور الوسطى. ولكن باقتراب تطور الفن من عصر النهضة، تحول هذا الوعي بالمكان إلى افتتان حقيقي به. وقد أشار شبنجلر إلى أن طريقة الإيصار والفكر المكانية عند إنسان عصر النهضة - أي "الإنسان الفاروستي" كما يسميه^(١) - هي صفة أساسية مميزة لكل الحضارات الدينامية. والواقع أن السماء الذهبية والمنظور لهما مجرد طريقتين مختلفتين في معالجة الخلفية : فهما صفتان مميزتان لطريقتين مختلفتين في النظر إلى العالم، إحداهما تتخذ من الإنسان والأخرى تتخذ من العالم، نقطة بداية لها. فإحداهما تؤكد أولوية الأشكال المصورة على المكان، بينما الأخرى تجعل المكان، بوصفه عنصر المظهر والأساس الذي تركز عليه التجربة الحسية، يطفئ على مادية الإنسان، وتجعل المكان يمتص الأشكال البشرية ويستوعبها في داخله. وهكذا قال بومبونيوس جاوريكوس Pomponius Gauricus ، الذي يعد خير ممثل لنظرة عصر النهضة في هذا الصدد : "إن المكان يوجد قبل الجسم الذي يوضع في موضع

(١) Oswald Spengler : Der Untergang des Abendlandes, I, 1918, pp. 262 - 3.

محدد^(١). أما حركة المانرزم فكانت مختلف عن هذه الاتجاهات ذات النمط المميز، من حيث أنها حاولت، من جهة، أن تتجاوز كل القيود المكانية، ولكنها لم تستطع، من جهة أخرى، أن تغفل التأثيرات التعبيرية للعمق المكاني. وببدو أن ما كانت تتصف به أشكالها من مرونة مبالغ فيها في كثير من الأحيان، ومن حركية مفرطة في العادة، إنما كان تعويضاً عن عدم حقيقة المكان، الذي لم يعد يكون نسقاً مترابطاً، وإنما أصبح مجرد مجموع لعوامل مكانية. ففي أعمال مثل "يوسف في مصر" ليوننتورمو، أو "العذراء ذات الرقبة الطويلة" Madonna del collo lungo لباميجانينو، يؤدي هذا الموقف المتناقض من مشكلة المكان إلى نوع من الرؤيا التخيلية المتخبطة، قد يبدو بسهولة أنه مجرد نزوة عارضة، ولكن أصله يرجع في الواقع إلى ضعف الإحساس بالواقعية في ذلك العصر.

وبعد أن توطدت النزعة المطلقة absolutism، فقدت المانرزم قدراً كبيراً من استقلالها، واتخذت طابعاً بلاطياً أكاديمياً في أساسه، وساد الاعتراف بسلطة ميكلانجلو المطلقة من جهة، والطبيعة الملزمة للتقاليد الاجتماعية الراسخة من جهة أخرى. وهندئذ أصبح اعتماد المانرزم على الفن الكلاسيكي أقوى، لأول مرة، من معارضتها له - ولعل العامل الهام الذي أدى إلى هذه النتيجة هو روح الخضوع للسلطة التي سادت فلورنسه المتأثرة بنفوذ البلاط، والتي فرضت أيضاً معايير ثابتة على الفن. وهكذا فإن فكرة الجلال والمظمة grandezza الهادئة، التي لا تشوبها شائبة، وهي الفكرة التي جلبتها الدوقة معها من وطنها الأسباني، قد تحققت على أوضح نحو في أعمال بروناتسينو، الذي كانت قوالبه الصحيحة المحددة بوضوح قاطع، تؤهله لأن يكون فنان البلاط بلا منازع. ومع ذلك فقد كان بروناتسينو في الوقت ذاته ممثلاً نموذجياً لحركة المانرزم، نتيجة للطبيعة المزوجة لملاقته بميكلانجلو، وبمشكلة المكان، والأهم من ذلك، نظراً إلى التناقض الداخلي الذي أسماه البعض قلقاً روحياً من وراء قناع المظهر الخارجي الهادي^(٢). أما في حالة

(١) Pomponius Gauricus : De scultura , 1504 .

ولقد اقتبس "يانوفسكي Panofsky". هذا نص في كتابه :

Die Perspektive, etc., p. 280 .

(٢) W. Pinder : "Zur Physiognomik des Manierismus".

بارميجانينو، الذى كان أقل خضوعاً للتقاليد الصارمة، فإن "القناع" كان أكثر شفافية، وكانت علامات القلق الروحى أوضح ظهوراً. فهو أرق من برونزينو، وأكثر منه عصبية ومرضية، وهو يستطيع أن ينطلق على سجيته أكثر مما يفعل مصور البلاط ورجل الحاشية الفلورنسى. ولكنه لم يكن مع ذلك يقل هنيئاً تكلفاً وتصنعاً. وهكذا أخذ يظهر الآن فى جميع أرجاء إيطاليا أسلوب بلاطى مهذب، هو نوع من أسلوب الروكوكو، لم يكن أقل رقة بحال من الفن الفرنسى فى القرن الثامن عشر، ولكنه كان فى كثير من الأحيان أكثر منه ثراءً وتعقيداً. وهنا اكتسبت المانرزم لأول مرة ذلك الاعتراف الشامل وذلك الطابع الدولى، الذى لم يتمتع به فن عصر النهضة أبداً. ففى هذا الأسلوب، الذى أصبح الآن منتشراً فى أوروبا بأسرها، كانت براعة الأداء المتأنقة المدققة، الشبيهة بطابع الروكوكو، تكون عاملاً لا يقل أهمية عن نظام القواعد الشكلية الدقيقة، المرتكز على ميكلانجلو. ومهما كانت خالة العناصر المشتركة بين هذين العاملين فى ذاتهما، فإن العنصر التائق Precious كان يمثل من قبل إلى حد ما هند ميكلانجلو ذاته، ولا سيما فى أعمال مثل "فكتور" ومقابر المدينتى.

على أن الوريث الحقيقى لميكلانجلو ليس حركة المانرزم ذات الاتجاه الدولى المتأثرة به، وإنما هو تنتوريو Tintoretto الذى ربما لم يكن مستقلاً كل الاستقلال عن هذا الأسلوب الدولى، ولكنه كان فى الأمور السياسية بعيداً عنه. فلم يكن لدى البندقية بلاط خاص بها، ولم يكن تنتوريو يعمل لحساب بلاطات أجنبية، مثل تيسيان، بل أنه لم يثقل من الجمهورية ذاتها تكليفاً بأداء عمل فنى إلا قرب نهاية حياته. وكان يعمل أساساً لدى الطوائف الأخوية الدينية confraternities بدلاً من قصور الحكام والدول. ومن الصعب أن يجزم المرء إن كان فنه قد اكتسب طابعه الدينى، أساساً، من مطالب أولئك الذين كان يلقى منهم التكليفات، أم أنه كان منذ البداية يبحث عن عملائه فى أوساط كانت هى ذاتها قريبة إليه روحياً، وعلى أية حال فقد كان هو الفنان الوحيد فى إيطاليا، الذى كانت أعماله تعبر عن حركة الإحياء الدينية فى ذلك العصر على نحو لا يقل عن تعبير ميكلانجلو عنها، وإن كان تعبيره هو من نوع مختلف. فقد كان يشتغل من أجل طائفة القديس روكو

الدينية، التي كان قد أصبح عضوا فيها فى عام ١٥٧٥، بشروط بلغت حدا من التواضع يحق معه للمرء أن يقول أن العوامل العاطفية كانت أهم العوامل المتحكمة فى اضطراره بهذا العمل. ولابد أن اشتغاله لحساب أناس كانت لهم نظرة مختلفة إلى حد بعيد عن نظرة أولئك الذين كان تيسيان مثلا يعمل لحسابهم، هو الذى جعل الاتجاه العقلى والدينى لفته ممكناً، إن لم يكن هو الذى تحكم فى هذا الاتجاه، بل هو الذى أدى إلى ظهوره. والواقع أن طوائف الأخوة الدينية المرتكزة على أساس دينى، والتي كانت تنظم عادة حسب الفئات المهنية، كانت من الظواهر المميزة بوجه خاص للبنديقية فى القرن السادس عشر، وكانت شعبيتها مظهرًا من مظاهر عمق الحياة الدينية، التي كانت أقوى فى مسقط رأس كونتارينى منها فى معظم بقاع إيطاليا الأخرى. وكان معظم أعضاء هذه الطوائف أناسًا بسيطاء، وهذا يفسر أيضًا تلك الأسبقية التي كانت تعزى إلى العنصر الدينى الخالص ضمن اهتماماتهم الفنية. ولكن هذه الطوائف ذاتها كانت ميسورة الحال، وكان فى استطاعتها أن تزين منتدياتها بصور هامة قيمة. وقد أصبح تينتوريتو، بفضل اشتغاله فى تزئين واحد من هذه المنتديات، هو مدرسة القديس روكو، واحداً من أعظم مصورى عصر الإصلاح المفسد ومن أصدقهم تمثيلاً له^(١). وحدث هذا البحث الروحى له فى حوالى عام ١٥٦٠، فى الوقت الذى كان فيه مجمع ترنتو قد اقترب من نهايته، وكان يصوغ فيه مراسيمه المتعلقة بالشئون الفنية. وتصور اللوحات العظيمة الموجودة فى مدرسة القديس روكو، والتي ابتدعها فى فترتين منفصلتين : فى الأعوام ١٥٦٥ - ٧ والأعوام ١٥٧٦ - ٨٧، أبطال المهد القديم، وتروى حياة المسيح، وتمجد مواعيق العقيدة المسيحية. أما من حيث الموضوع فهي أشمل مجموعة من الصور خلقها الفن المسيحى منذ مجموعة صور "الفرسك" التي قام بها جوتو فى كنيسة "كاهيلا دلارينا" Cappella dell'Arena. ولكى يفهم المرء الروح التى ألهمت هذه الصور، فعليه أن يرجع إلى إهمال النحت فى الكاتدرائيات القوطية لكى يجد مثل هذا الوصف المتمسك بأصول العقيدة، للكون كما تراه المسيحية. والواقع أن ميكلائجلو لبيدو وثنيًا يشق طريقه بعناء إلى أسرار المسيحية، إذا ما قورن بتنتوريتو، الذى كان قد ملك

(١) Cf. E. v. Bercken - A.L. Mayer : Tintoretto, 1923, I, 7.

بالفعل ذلك السر الذى ناضل ميكلانجلو كثيراً لكي يمحط اللثام عنه. فمناظر الكتاب المقدس — كالبشارة والزهارة والعشاء الرباني (الأخوين) والصلب — لم تعد بالنسبة إليه مجرد حوادث بشرية، كما كانت بالنسبة إلى معظم فناني عصر النهضة، ولا كانت مجرد حلقات فى تراجمها المخلص، كما كانت فى نظر ميكلانجلو، وإنما كانت هى المظهر المرئى لأسرار الإيمان المسيحي. ففى عمله تتخذ التمثيلات طابع الرؤيا، وعلى الرغم من أنها تجمع فى ذاتها كل ما أنجزه عصر النهضة فى اتجاه النزعة الطبيعية، فإن الانطباع الرئيسى الذى تتركه هو انطباع غير حقيقى، روحى ملهم. ويبدو أنه لا توجد هنا ثغرة على الإطلاق بين الطبيعى والخارق للطبيعة، والدنيوى والدينى. ومع ذلك فإن هذا التوازن الكامل لا يمثل إلا مرحلة هابرة، وبعد ذلك تفقد الدلالة المسيحية الأصيلة لأعماله مرة أخرى. ففى كثير من الأحيان نجد أن صورة العالم فى لوحات تنتورتو الأخيرة وثنية وأسطورية، وهى على أحسن الفروض ذات طابع ينتمى إلى العهد القديم، ولكنها لا تركز بحال على الإنجيل المسيحى. وتصبح الحوادث التى تصور فيها ذات نطاق كونى، فهى دراما بدائية، يكون فيها الأنبياء والقديسون والمسيح والإله الأب أشبه بشركاء أو زملاء فى التمثيل، لا مخرجين للمسرحية. ففى لوحة "موسى يستخرج الماء من الصخرة"، يتخلى البطل المستمد من الكتاب المقدس عن دوره بوصفه الشخصية الرئيسية، ويستسلم أمام معجزة انبثاق الماء، بل أن الله نفسه يصبح جرماً سماوياً متحركاً، وحلقة دوارة من النار فى النظام الشامل للكون. وفى لوحة "الإغراء" و"الصمود"، تتكرر هذه الدراما الكونية الضخمة، التى تتفسم من التحديد التاريخى ومن الإشارة الإنسانية أقل مما يسمح بتسميتها دراما مسيحية مستمدة من الكتاب المقدس بالمعنى الدقيق. وفى أعمال أخرى مثل "الهروب إلى مصر" وكذلك "القديسة مريم المجدلانية"، "والقديسة مريم المضربة"، يتحول المشهد إلى منظر أسطورى خيالى تكاد الأشكال تختفى فيه كلية، وتسود الخلفية المسرح بأكمله.

ولقد كان جريكو هو خليفة تنتورتو الحقيقى الوحيد. وقد تطور فنه أساساً على نحو مستقل عن كل بلاط، شأنه شأن فن سلفه العظيم مواطن البندقية المنتمى إلى مذهب المانرزم. وتعد مدينة توليدو (طليطلة)، التى استقر فيها جريكو بعد

سنوات من التلمذ في إيطاليا، ثالث مدينة هامة في أسبانيا في ذلك العصر، بعد مدريد، مقر البلاط، وأشبيلية، المركز الرئيسي للتجارة والمواصلات، كذلك كانت توليدو هي مركز الحياة الكنسية^(١). ولم يكن من قبيل المصادفة أن يختار أعظم الفنانين تدينا منذ العصور الوسطى هذه المدينة محلاً لإقامته. صحيح أنه حاول الحصول على وظيفة في بلاط مدريد^(٢)، ولكن إخفاقه في مساعده هذا يدل على أنه كان قد بدأ في أسبانيا ذاتها ظهور عداوة بين ثقافة البلاط والثقافة الدينية، وأن الصيغة التي وضعها فن البلاط لحركة المانريزم أصبحت أضيق مما ينبغي في نظر فنان مثل جريكو. صحيح أن فنه لم يكن ينطوي على إنكار للأصل البلاطي للأسلوب الذي استخدمه، ولكنه تجاوز مجال الفن البلاطي بكثير. فلوحة "دفن الكونت اورجاز" Orgaz هي حفل شعائري بأسلوب البلاط الصحيح، ولكنها ترتفع في الوقت ذاته إلى مجالات تتجاوز بكثير كل الأمور التي تنتمي إلى الميدان الاجتماعي والميدان المشترك بين البشر فحسب. فهي من جهة صورة شعائرية لا تشوبها أية شائبة، وهي من جهة أخرى تصوير لراما أرضية مساوية تنطوي على أعظم المشاعر وأرقها وأشدّها غموضاً. وقد أعقبت حالة التوازن هذه عند جريكو، كما هي الحال عند تنويريتو، فترة تتسم بالتشويه وهدم التناسب والمبالغة. فعند تنويريتو كان المنظر الذي تقع فيه الصور يتسع بحيث يضل إلى الآفاق اللانهائية للمكان الكوني، أما عند جريكو، فتظهر تمارضات لا يمكن تفسيرها عقلياً، بين الأشكال التي تدفعنا إلى البحث عن تفسير يتجاوز مقولات الطبيعي والمقول. وفي أعمال جريكو الأخيرة، يقترب من طريقة ميكلائجلو في نزع الطابع المادي عن الواقع. ففي أعمال مثل "الزهارة" و"زفاف مرهم"، التي تقوم في تطوره بنفس الدور الذي تقوم به "بييتا روندانيني"، تذوب الأشكال البشرية تماماً في الضوء، وتصبح ظلالاً شاحبة، لا قوام لها، تنزلق في مكان مجرد، غير محدد، وغير حقيقي.

(١) L. Pfandl, op. cit., p. 137.

(٢) O. Grautoff : "Spanien". In "Barockmalerei i.d. roman. Laendern". Handbuch der Kunstwiss., 1928, p. 223.

ولم يكن لجريكو بدوره خليفة مباشر، فهو بدوره يقف وحده فى طريقة حله للمشكلات الفنية الملحة فى عصره. وعلى عكس الحال فى العصور الوسطى، التى كان أسلوبها الموحد يسرى حتى على أكمل الأعمال فى ذلك العصر، فإن العمل المتوسط المستوى هو وحده الذى أصبح يتأثر بالأسلوب الشائع. أما أسلوب جريكو الروحى فإن أحدا لم يواصله ولو بطريق غير مباشر، مثلما واصل فن بروجل Bruegel النظرة الكونية إلى العالم فى حركة المانرزم الإيطالية. ذلك لأنه برغم كل الفوارق، فإن الإحساس بالكون هو بدوره العنصر المسيطر لدى هذا الفنان، على الرغم من أن ما يرمز إلى الكل عنده، على عكس الحال عند تنطويوتو تماماً، كان فى كثير من الأحيان أبسط الأشياء كجبل أو واد أو موجة. فعند تنطويوتو تفنى الموضوعات العادية المألوفة فى الكل الشامل، على حين أن الكل الشامل عند بروجل كامن فى موضوعات التجربة اليومية المألوفة تماماً. وهنا نجد أن بروجل يحقق نوعاً جديداً من الرمزية، كان مضاداً بدرجات متفاوتة، لكل الأنواع السابقة من الرمزية. ففى فن العصور الوسطى كانت الدلالة الرمزية تدرك بشكل أكثر وضوحاً كلما كانت الصورة أبعد عن الواقع التجريبي، وكلما كانت أوغل فى باب التعميق والنمطية، أما هنا فإن القوة الرمزية للصورة تزداد كلما كان الموضوع ذا طبيعة عرضية زائلة. ونظراً إلى الطابع التجريدى والاصطلاحي لرمزية الأعمال الفنية فى العصور الوسطى، فإن هذه الأعمال لم تكن تقبل دائماً إلا تفسيراً واحداً، على حين أن الأعمال الكبرى منذ عصر المانرزم تقبل عدداً لا حصر له من التفسيرات الممكنة. فلا بد لفهم لوحات بروجل أو كتابات شيكسبير وسرفانتس من تأملها فى كل مرة من زاوية مختلفة. وأن نزعتها الطبيعية الرمزية، التى تمثل بداية الفن الحديث، لتتطوى على انفصام كامل بين الغاية والوجود، وبين الماهية والحياة، وبين الله والعالم — وهو ما يعد نقیضاً كاملاً لطابع التجانس المطلق عند هوميروس. ففى الحالة الأولى لا يكون العالم ذا دلالة لمجرد كونه موجوداً، كما هى الحال عند هوميروس، ولا تكون هذه التعبيرات الفنية صحيحة لمجرد كونها مختلفة عن الواقع المعتاد، كما كانت الحال فى العصور الوسطى، بل إنها تشير، عن طريق ما تتصف به من نقص، وما يمكن فيها من عدم قابلية للفهم، إلى حقيقة أكمل، وأتم، وأقوى دلالة.

ويبدو لأول وهلة إنه لا توجد إلا عناصر مشتركة بسيطة بين بروجل ومعظم ممثلى حركة المانريزم. فلا توجد فى عمله مظاهر للبراعة، أو طرائف فنية، أو تشنجات والتواءات، أو أبعاد اعتباطية وتصورات متناقضة للمكان. ويبدو للمرء، عندما يركز انتباهه بوجه خاص على القطع الريفية فى الفترة الأخيرة من حياته، أنه ذو نزعة طهيئية قوية، بحيث لا يدخل فى إطار حركة المانريزم الإشكالية، التى تتسم بالتباين والتمايز العقلى. ولكن نظرة بروجل إلى العالم، فى واقع الأمر، ليست أقل انقسامًا، وموقفه من الحياة ليس أقل وعيًا بذاته وبعدًا عن التلقائية، من بقية ممثلى حركة المانريزم. ونحن لا نستخدم هنا لفظ الوعى الذاتى بمعنى التأملية الانعكاسية التى كانت صفة مشتركة فى كل فن تال لعصر النهضة، بل أيضًا بمعنى أن الفنان لا يقدم وصفًا للواقع بوجه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرتة هو وتفسيره هو للواقع بوجه عام، وإنما يعرض عن وعى وقصد نظرتة هو وتفسيره هو للواقع، وبمعنى أن عمله بأسره يمكن أن يندرج تحت فئة "كيف أراه". وهذا هو التجديد الثورى والسمة الجديدة تمامًا فى فن بروجل والمانريزم كلها. وكل ما يتنص بروجل هو الأسلوب المتأنق الذى يتصف به معظم ممثلى المانريزم، ولكن ليس فرديتهم المثيرة، ولا رغبتهم الطاغية فى التعبير عن الذات. والواقع أن أحدًا ليس ينسى أبدًا أول مرة يقابل فيها بروجل. أن المشاهد غير المدرب لاحتاج فى كثير من الأحيان لشيء من التدريب قبل أن يصل إلى تقدير خصائص غيره من الفنانين، ولاسيما الأقدم منه عهدًا، إذ يخلط فى البداية عادة بين أعمال مختلف الفنانين، ولاسيما الأقدم منه عهدًا. أما فردية بروجل فلا يمكن أن تنسى، أو أن تخطئها العين، حتى بالنسبة إلى المبتدئ.

وهناك ناحية أخرى يتشابه فيها فن بروجل مع فن المانريزم، هو إنه لا يجتذب الجماهير. وهذه صفة لم يعترف بها له، مثلما لم يفهم الطابع التصميمى العام لتصويره، الذى كان يعد عادة ذا نزعة طبيعية صحية، بارعة، كاملة. وقد أطلق عليه اسم "بروجل الفلاح"، ووقع الناس فى خطأ الاعتقاد بأن الفن الذى يصور حياة البسطاء يستهدف أيضًا البسطاء من الناس، على حين أن الحقيقة هى فى واقع الأمر عكس ذلك. والذى يحدث عادة هو أن فئات المجتمع ذات الأفكار

والمشاعر المحافظة هي وحدها التي تبحث في الفن عن صورة لطريقتها الخاصة في الحياة، وعن تصوير لبيئتها الاجتماعية الخاصة. أما الطبقات المضطهدة الساعية إلى النهوض، فإنها تود أن ترى تصويراً لأوضاع في الحياة تود هي ذاتها أن تتخذ منها مثلاً أعلى تستهدفه، لا لنفس الأوضاع التي تود التخلص منها. ولا يمكن أن يتعاطف مع تصوير الأوضاع البسيطة المتواضعة للحياة إلا أناس أرفع من هؤلاء البسطاء. هذا هو ما يحدث في أيامنا هذه، ولم يكن الحال مختلفاً في القرن السادس عشر. فكما أن الطبقة العاملة والبورجوازية الصغيرة في أيامنا هذه تود أن تشاهد في السينما بيئة الأثرياء، لا ظروف حياتها الصعبة، وكما أن درامات الطبقة العاملة في القرن الماضي لم تحرز أكبر نجاح لها في المسارح الجماهيرية، بل في الأحياء الراقية بالمدن الكبرى، فكذلك لم يكن فن بروجل موجهاً إلى الفلاحين، وإنما إلى المستويات العليا في المجتمع، أو على الأقل إلى ساكني المدن فيه. وقد أثبت البعض أن لوحاته التي تصور الفلاحين يرجع أصلها إلى ثقافة البلاط^(١). ففي بلاط الأمراء نلاحظ أول بوادر الاهتمام بحياة الريف بوصفها موضوعاً للفن، وفي صور التقويم الفلكي التي تتضمنها كتب الصلوات للدوق دي برى Berri نجد تصويراً ذا طابع بلاطي لمناظر ريفية منذ عهد مبكر، هو بداية القرن الخامس عشر. وكان هذا النوع من صور الكتب واحداً من مصادر فن بروجل، أما المصدر الآخر فقد لوحظ في تلك النسخات المرسمة التي كانت مخصصة أساساً للبلاط ودوائر البلاط، والتي يصور فيها فلاحون يشتغلون وخطايون وزارعو كروم، إلى جانب السيدات والسادة المنهمكين في الصيد والرقص والألعاب الاجتماعية^(٢). ولم يكن التأثير الذي تتركه هذه الأوصاف لعادات الريف والحياة الطبيعية عاطفياً ورومانتيكياً في الأصل أبداً - إذ أن هذا النوع من الانطباع ظهر لأول مرة في القرن الثامن عشر، بل كان هزلياً مضحكاً. ذلك لأن حياة الريفيين والعمال البسطاء كانت تبدو أموراً غريبة تجتذب حب استطلاع تلك الأوساط التي كانت كتب الصلوات المرسومة والأقمشة المعلقة موجهة إليها، وكانت تعد في نظرهم شيئاً مشوقاً غير مألوف، ولكنها ليست

(١) Gustav Glueck : "Bruegel und der Ursprung seiner Kunst". In "Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei", 1933. p. 154.

(٢) Ibid., p. 163.

مؤثرة من الناحية الإنسانية مطلقاً. فالطبقة المسيطرة كانت تجد في تصوير الحياة اليومية للناس البسطاء على هذا النحو نفس نوع اللذة الذي كانت تجده في الشعر السوقي خلال القرون السابقة، مع فارق واحد هو أن هذا الأخير كان منذ البداية يؤدي في الوقت ذاته إلى الترويح عن الطبقات الدنيا، على حين أن الاستمتاع بالمنمنات النفيسة والأقمشة المعلقة المصورة كان قاصراً على أعلى أوساط المجتمع. ولا بد أن من كانوا يبدون اهتماماً بصور بروجل كانوا بدورهم ينتمون إلى أكثر الطبقات ثراء وأرفعها ثقافة. وقد استقر الفنان نفسه بعد فترة إقامة في أنتورب، في بروكسل، التي يسودها جو البلاط الأرستقراطي، حوالى عام ١٥٦٢/٣، وكان هذا الانتقال يتفق مع التفهر الأسلوبى الذى كان مؤثراً عظيم الأهمية فى طريقته الأخيرة، ومع تحوله إلى تصوير الموضوعات الريفية التى اكتسب بفضلها شهرته^(١).

(١) Cf. Ch. De Tolnai : P. Bruegel l'Ancien, 1935, P. 42 .

الفصل السابع

الهزيمة الثانية للفروسية

بعثت رومانتيكية الفروسية من جديد، مقترنة بموجة حماسة جديدة للحياة البطولية وشغف جديد بروايات الفرسان، في إيطاليا وإقليم الفلاندر أولاً قرب نهاية القرن الخامس عشر، وبلغ هذا الاتجاه ذروته في فرنسا وأسبانيا خلال القرن التالي. وهذه الظاهرة في أساسها علامة من علامات بدء سيطرة أنواع الحكومات المتسلطة، وتدهور ديمقراطية الطبقة الوسطى، وانتشار معايير البلاط تدريجياً في الثقافة الغربية. وكانت المثل العليا للفروسية، وتصوراتها للفضيلة، هي الشكل المتسامى الذى عملت الأرستقراطية الجديدة، الصاعدة من الطبقات الدنيا، والأمراء النازعون إلى الحكم المطلق، على إخفاء أيديولوجيتهم وراءه. وبعد الإمبراطور مكسمليان "آخر فارس"، ولكن له خلفاء متعددين ظلوا يطالبون لأنفسهم بهذا اللقب، بل إن "اجناتيبوس لويولا" كان يطلق على نفسه اسم "فارس المسيح"، ونظم طائفته وفقاً لمبادئ القانون الأخلاقى للفروسية - وإن كان قد نظمها فى الوقت ذاته بروح الفلسفة الجديدة للواقعية السياسية. والواقع أن أفكار الفروسية ذاتها لم تعد قادرة على دعم البناء الاجتماعى الجديد: إذ أن تعارضها مع النمط العقلانى للواقع الاقتصادى والاجتماعى، وانقضاء عهدا بالنسبة إلى عالم "طواحين الهواء"، هو أمر واضح كل الوضوح. وهكذا، فبعد قرن من الحماسة للفارس الجوال، ومن الاستمتاع بالمغامرات التى تقصها روايات الفروسية، عانت الفروسية هزيمتها الثانية، وكان الشعراء العظام وكتاب الدراما الكبار فى ذلك القرن، مثل شكسبير وسرفانتس، متحدثين بلسان عصرهم - فهم إنما أعلنوا على الملأ ما كان واضحاً للجميع، وهو أن الفروسية قد عفا عليها الزمان، وأن قوتها الخلاقة أصبحت أسطورة.

ولم تبلغ هذه العبادة الجديدة للفروسية ما بلغت من القوة والشدة فى أسبانيا، التى اندمجت فيها شعارات الإيمان والشرف، ومصالح الطبقة الحاكمة

وكرامتها، في وحدة لا تنقسم، خلال الصراع الذي دام سبعمئة عام ضد العرب، والتي تضافرت فيها عوامل متعددة على تمجيد الطبقة العسكرية وصيغها آلياً بصيغة البطولة، هي حروب الغزو ضد إيطاليا، والانتصارات على فرنسا، واستغلال كنوز أمريكا. ومع ذلك ففي هذا البلد ذاته، الذي تألقت فيه روح الفروسية في عهد إحيائها الجديد أقصى درجات التآلق، كانت خيبة الأمل أقوى ما تكون عندما اتضح أن سيطرة المثل العليا للفروسية وهم باطل. وعلى الرغم من كل ما حققته أسبانيا المنتصرة من فتوحات وما استحوذت عليه من كنوز، فإنها اضطرت إلى الاستسلام أمام التفوق الاقتصادي للتجار الهولنديين والقراصنة الإنجليز. فلم تكن أسبانيا قادرة على إمداد أبطالها الذين أنهكتهم الحروب بالمؤن اللازمة، وأصبح النبل الفخور جائعاً، إن لم يكن شريفاً طريفاً. واتضح أن روايات الفروسية كانت أسوأ تهينة يمكن تصورها للمهام التي يتعين أن يواجهها الجندي الذي أمضى مدته، حتى يستقر في المجتمع المدني ويتكيف معه.

والحق أن وقائع حياة سرفانتس تقدم إلينا مثلاً واضح الدلالة إلى أقصى حد، لما يمكن أن يحدث لإنسان يعيش خلال فترة الانتقال من عصر الفروسية الرومانتيكية إلى عصر الواقعية. ومن المستحيل على المرء، إن لم يكن يعرف هذه القصة، أن يقدر الدلالة الاجتماعية لروايته "دون كيخوته". فهذا الكاتب كان من أسرة معدمة تنتمي إلى أرستقراطية الفرسان. وقد اضطره فقره إلى أن يعمل جندياً هادياً في جيش فيليب الثاني منذ شبابه، وإلى أن يعاني كل مصاعب الحملات الإيطالية. فقد اشترك في معركة ليبانتو، التي أصابه فيها جرح بالغ. وأثناء عودته إلى بلاده من إيطاليا، وقع في أيدي قراصنة جزائريين، وقضى في الأسر خمس سنوات مريرة، إلى أن أطلق سراحه عام ١٥٨٠ بعد أن أخفق في الهرب عدة مرات. وعند عودته إلى أسرته، وجدها في فقر مدقع، وفارقة حتى آذانها في الديون. ولكن لم يكن هناك أيضاً عمل ملائم له، وهو الجندي المغوار، بطل ليبانتو، والفارس الذي أسره "الكفرة"، وكان عليه أن يقتنع بوظيفة ثانوية هي وظيفة جامع ضرائب بسيط. وتراكمت عليه المتاعب المادية، وسجن ظمأ أو بسبب هفوة تافهة، وشهد أخيراً انهيار قوة أسبانيا العسكرية واندحارها أمام الإنجليز. وهكذا تكررت مأساة الفارس

الفرد، على نطاق أوسع، في مصير الأمة الفارسة الحققة. وأخذ يدرك بمزيد من الوضوح أن الخطأ في إخفاقه الفردي، وفي إخفاق أمته، إنما يرجع إلى أن الفروسية لم تعد ملائمة للعصر، وأن الرومانتيكية اللاعقلية ليس لها مكان في هذا العصر الذي كان مضاداً للرومانتيكية بكل قوة. وإذا كان دون كихوته يعجزو التعارض بين العالم ومثله العليا إلى اصطباغ الواقع بصبغة السحر، ولم يستطع فهم التباين بين النظام الذاتي والنظام الموضوعي للأمور، فليس معنى ذلك إلا أنه كان في سبات عميق طوال التحول التاريخي العالمي، وأن عالم الحلم الذي كان يعيش فيه هذا له، بالتالي، العالم الحقيقي الوحيد، على حين أن الواقع هذا عالماً سحرياً مليئاً بالشياطين الخبيثة. وقد اهترف سرفانتس بالافتقار التام إلى التوتر والاستقطاب في هذا الموقف، وبالتالي باستحالة شغفه استحالة تامة فهو يرى أن المثالية التي ينطوى عليها هذا الموقف مستحيلة التحقق من وجهة نظر الواقع، مثلما ينبغي حتماً أن يظل الواقع الخارجي غير متأثر بها، ويرى أن هذا الافتقار إلى الاتصال بين البطل وبينه يؤدي حتماً إلى أن يطيش كل فعل له عن هدفه.

ومن الجائز أن سرفانتس لم يكن واعياً بالدلالة العميقة لفكرته في البداية، وأنه لم يكن يفكر أولاً إلا في كتابة قصة تسخر من روايات الفرسان. ولكن لابد أنه أدرك سريعاً أن ما ينبغي الشك فيه ليس هو المادة التي كان معاصروه يفضلون قراءتها. والواقع أن التهمك من الفروسية لم يكن شيئاً جديداً في الفترة التي عاش فيها: إذ أن بولتشي Pulci كان قد تهمك من قصص الفروسية، كما اتخذ بوجاردو Bojardo وأريوستو Ariosto نفس الموقف الساخر من طرائفها الخلابية. وفي إيطاليا، حيث كانت عناصر الطبقة الوسطى هي التي تمثل الفروسية إلى حد ما، لم تكن طبقة الفروسية الجديدة تأخذ نفسها مأخذ الجد كلية. ولا شك أن إيطاليا، موطن النزعة التحريرية والإنسانية، هي التي هيات سرفانتس لاتخاذ موقفه المتشكك، وأغلب الظن أنه يدين للأدب الإيطالي بأول إحياء بدعابته التي تمثل حداً فاصلاً بين عهدين. ومع ذلك فلم يكن المقصود من كتابه أن يكون مجرد خروج على طريقة الروايات العصرية السطحية الآلية، وأن يصبح مجرد نقد للفروسية التي عفا عليها الزمان، بل أنه كان أيضاً انتقاداً للواقع العملي الصارم، الذي انتزع منه كل

سحر. والذي لم يبق فيه أمام الرجل المثالي إلا أن يمدفن رأسه في رمال "فكرته الثابتة" *idée fixe*. وعلى ذلك فليس موضع الجدة في رواية سرفانتس هو معالجته الساخرة لموقف الفروسية من الحياة، بل هو إضفاء صبغة النسبية على عالمي المثالية الرومانتيكية والمقلانية الواقعية. وموضع الجدة فيها هو الجمع بين وجهين لا ينفصلان في نظرتهم إلى العالم، والقول باستحالة تحقيق الفكرة في العالم الواقع، أو إرجاع عالم الواقع إلى الفكرة.

ولقد كان ازدواج دلالة النظرة إلى الحياة في حركة المانيزم متحكماً كل التحكم في علاقة سرفانتس بمشكلة الفروسية. فهو يتأرجح بين تبرير المثالية غير الدنيوية وبين الموقف الطبيعي اليومي الذي تشبع فيه الحكمة الدنيوية. وقد تولد عن ذلك موقفه المتعارض من بطله، وهو الموقف الذي استهل به عهداً جديداً في تاريخ الأدب. فقبل سرفانتس لم تكن توجد في الأدب إلا شخصيات خيرة وشهيرة، ومخلصون وخونة، وقديسون ومجذفون، أما في روايته فأنا نجد البطل قديساً وأحمق في شخص واحد. فإذا كانت الدعابة هي القدرة على رؤية جانبيين متعارضين لشيء واحد، في الوقت الواحد، فإن كشف هذه الثنائية في جوانب الشخصية الواحدة يعنى اكتشاف الدعابة في عالم الأدب — أعنى نوع الدعابة الذي لم يكن معروفاً قبل عصر المانيزم. ومن المعروف أنه لا يوجد لدينا تحليل لاتجاه المانيزم في الأدب يتجاوز العرض المألوف للمارينية^(٦) والجونجورية^(٧)، وغيرها من الاتجاهات المائلة، ولكن إذا شاء المرء أن يقوم بهذا النوع من التحليل، فعليه أن يبدأ بسرفانتس^(٨). ففي استطاعتنا أن ندرس في مؤلفه صفات هامة للمانيزم، مثل الإحساس المذبذب بالواقع، ومحو الحدود الفاصلة بين الواقعي وغير الواقعي. بل أن

(٦) المارينية *marinism* نسبة إلى الشاعر الإيطالي جامباتستا مارينا، المتوفى عام ١٦٢٥. هي أسلوب أدبي شاع في القرن السابع عشر، يتسم بالمجازات المفرطة والحيل البعيدة المعنى والأضداد اللفظية المتكلفة، وتتميز كتاباته بالمبالغة والتوهيل. (المترجم)

(٧) الجونجورية، نسبة إلى الشاعر الأسباني لويس دي جونجورا المتوفى عام ١٦٢٧، هي أسلوب يتسم بالنموض في المعنى والتعقيد في التعبير، وبالإسراف في استخدام المجازات والتلاعب بالألفاظ. (المترجم)

(٨) أشار ماركس دفوجاك Max Dvorak وفلهلم بندر W. Pinder إلى طابع المانيزم الذي كانت تتم به أعمال شيكبير وسرفانتس، ولكنهما لم يقدموا تحليلاً لهذه الظاهرة.

مؤلفه هذا خير مجال لدراسة الصفات الأساسية الأخرى للمانريزم: كالروح الهزلية التي تلمع من خلال ظلال المأساة، وحضور المأساوى فى الهزل، فضلاً عن الطبيعة المزوجة للبطل، التي تجعله يبدو مضحكاً فى لحظة وجليلاً مهيباً فى اللحظة التالية. كذلك فإن ظاهرة "الخداع الذاتى الواعى" هى أيضاً سمة رئيسية فى هذا الأسلوب: فهى تتمثل فى الإشارات المتعددة للمؤلف إلى أن عالم روايته هو عالم خيالى، وفى التجاوز الدائم للحدود الفاصلة بين الحقيقة الكامنة فى العمل الأدبى والحقيقة الخارجة عن هذا العمل، وعدم الاكتراث الذى تتخطى به شخصيات الرواية مجالها الخاص وتسير نحو عالم القارئ، و"التهكم الرومانتيكى" الذى يشار به فى الجزء الثانى إلى الشهرة التى أحرزتها الشخصيات الرئيسية بفضل الجزء الأول - وكيف أن هذه الشخصيات تصل مثلاً إلى بلاط الدوق، بفضل شهرتها الأدبية، وكيف أن سانتوكوبانزا، أو ينهى أن يكون ذلك فى الكتاب، لو لم يكن قد تغير فى مهده، أى فى الطبعة. كذلك فإن الفكرة الثابتة التى تسيطر على ذهن البطل تنتمى بدورها إلى مذهب المانريزم، شأنها شأن الاندفاع الذى يميز حركاته، والطابع الشبيه بحركات هرائس المسرح، الذى تتخذة الحوادث كلها نتيجة لذلك. وبالمثل فإن الطريقة الهوائية الهزلية للمعرض، والطابع الاعتبارى المسرف للبناء الذى لا شكل له، هى بدورها منتمية إلى المانريزم، وكذلك الحال فى المتعة التى لا تشبع، والتى يجدها الراوية وهو يقدم مزيداً من الحلقات والتعليقات والاستطرادات الجديدة، والقفزات السينمائية فى القصة، والاستطرادات وهجور المسافات الزمنية. ويتجلى أسلوب المانريزم أيضاً فى المزج بين العناصر الواقعية والخيالية فى الأسلوب، وفى مطابقة التفاصيل للطبيعة وابتعاد النظرة العامة عن الواقع، وفى الجمع بين خصائص الرواية المثالية لعصر الفروسية وبين الرواية السوقية العامة، والجمع بين الحوار المرتكز على المحادثة اليومية، الذى كان سرفانتس أول رواثى يستخدمه^(١)، وبين الإيقاعات المصطنعة والمجازاة المتكلفة التى تتسم بها الطريقة التلميحية

(١) J.F. Kelly : Cervantes and Shakespeare, 1916, p. 20.

conceptism^(١). كذلك فإن من الخصائص التي تنتمي إلى صميم اتجاه المانريزم، ذلك العرض الذي يقدم للعالم وكأنه في عملية تكون ونمو، وتغيير القصة لاتجاهها، وتغيير المؤلف للشخصيات خلال الرواية، وكون شخصية هامة تبدو لا غناء عنها مثل سانكويانزا كانت في واقع الأمر مجرد فكرة لاحقة لم تطرأ بذهنه إلا متأخرة، وكون شخصية دون كيهوته قد أخذت تزداد عمقاً وتسامياً بالتدرج، حتى أن سرفانتس نفسه قد انتهى به الأمر - كما أكد البعض^(٢) - إلى العجز عن فهم بطله ذاته. وأخيراً، فهناك ذلك الافتقار إلى التجانس في التنفيذ، والمزج بين المهارة الفائقة والمذوبة، وبين الإهمال والخشونة، وهي الصفات التي أطلق بفضلها البعض على رواية "دون كيهوته" اسم أشد الأعمال الأدبية العظيمة إهمالاً^(٣) - وإن كان هذا التأكيد لا يعطل إلا نصف الحقيقة، إذ أن هناك أعمالاً لشيكسبير تستحق هذا الوصف بنفس المقدار.

لقد عاش سرفانتس وشيكسبير في وقت واحد تقريباً، فهما قد توفيا في نفس العام. وإن لم يكن في نفس السنة من عمرهما. وهناك نقاط مشتركة لا حصر لها في نظرة كل من الكاتبين إلى العالم وفي مقاصدهما الفنية، ولكن أوضح وأبلغ مظاهر الاتفاق بينهما هو ما يتعلق بالفروسية، التي كان كل منهما يراها بالية عتيقة منحلّة. وعلى الرغم من هذا الاتفاق الأساسي، فإن مشاعرهما إزاء المثل العليا الفروسية متباينة كل التباين، وهو أمر متوقع بالنسبة إلى ظاهرة معقدة كهذه. فشيكسبير الكاتب المسرحي يتخذ إزاء فكرة الفروسية موقفاً أكثر إيجابية من موقف سرفانتس الروائي، ولكنه لما كان مواطناً لإنجلترا التي كانت تمر بمرحلة تطور اجتماعي أكثر تقدمية، فإن رفضه للفروسية من حيث هي طبقة كان أصنف من رفض الكاتب الأسباني، الذي لا يمكن القول، نظراً إلى انتمائه إلى أسرة من الفرسان واحترافه للجندية، إنه كان محايداً الحياد كله. ولم يكن الكاتب المسرحي يود أن

(١) أسلوب أدبي كان يستخدمه المتصوفة الأسيان في القرن السابع عشر، ويتم بالتلميحات الغامضة والمجازات

(المترجم)

البينة العرمي.

(٢) Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho, 1914.

(٣) W. P. Ker : Collected Essays, 1925, II, P. 38.

يتخلى عن المكانة الاجتماعية المتقدمة لأبطاله، وذلك لأسباب أسلوبية على الأقل: فلا بد أن يكونوا أمراء وقوادًا وسادة عظامًا لكي يقفوا يارزين أمام غيرهم من المخلوقات على خشبة المسرح، ولا بد أن يسقطوا من علو كاف لكي يتركوا انطباعًا عميقًا بنفس المقدار عندما تتغير مصائرهم على جهن غرة.

كان النظام الملكي، خلال حكم أسرة تيودور Tudor، قد تحول إلى حكم استبدادي. وكانت طبقة النبلاء قد قضى عليها كلها تقريبًا في نهاية حروب الوردتين، ولكن ملاك الأرض، والفلاحين، والطبقة الوسطى من سكان المدن، كانوا يمدون السلام قبل كل شيء - ولم يكونوا يحبون بنوع الحكومة التي تحكمهم مادامت قوية إلى الحد الذي يحول دون عودة الفوضى. وقبل ارتقاء اليزابيث العرش أصبحت البلاد مرة أخرى بكارثة الحرب الأهلية، وبدا أن العداوات الدينية أصبحت أشد حدة مما كانت عليه في أي وقت مضى، وكانت خزانة الدولة في حالة ميئوس منها، كما كانت سياستها الخارجية مضطربة، ولم تكن بمنأى عن الأخطار. وكان مجرد نجاح الملكة في إزاحة بعض هذه الأخطار، وتجنب بعضها الآخر، قد ضمن لها قدرًا مهمًا من الشعبية بين قطاعات متعددة من السكان. فبالنسبة إلى الطبقات المميزة الغنية كان حكمها يعني، قبل كل شيء، أن هذه الطبقات أصبحت محمية من الخطر المهدد بنشوب حركات ثورية تقوم بها المستويات الدنيا من الشعب. كذلك فإن جميع المخاوف التي كانت تشعر بها الطبقة الوسطى من زيادة سلطات الملك، قد أسكتها تأييد الملكية لها في حربها الطبقية. فقد كانت اليزابيث تشجع الاقتصاد الرأسمالي بكل الطرق الممكنة. ذلك لأنها، شأنها شأن معظم حكام عصرها، كانت تجد نفسها على الدوام في أزمات مالية، بل أنها أسهمت بنصيب مباشر في الأعمال التي اضطلع بها دريك وراي Drake Raleigh^(٣). وانتفعت الأعمال الاقتصادية الخاصة بقدر من الحماية لم يكن له أي نظير من قبل، إذ لم تكن

(٣) السير فرانسيس دريك، والسير وولتر رالي، من كبار المفكرين الإنجليز في عصر اليزابيث، كان أولهما ملاحًا ومكتشفًا مشهورًا، وكان الثاني قائدًا عسكريًا، وقد اشتركا في الحرب ضد أسبانيا، وكان لكل منهما دور هام في توسع بريطانيا الاستعماري فيما وراء البحار.
(المترجم)

الحكومة وحدها، بل كان التشريع بدوره، حريصاً على رعاية مصالحها^(١). وأخذ الاقتصاد القائم على الاكتساب ينمو دون قيود، كما أن روح الريح المرتبطة به عمت البلاد جميعها. وأخذ كل شخص لديه مرونة اقتصادية ينفق في المضاريات. وأصبحت الطبقة الحاكمة الجديدة تتألف من البورجوازية الثرية ومن طبقة النبلاء ملاك الأرض أو المشتغلين بالصناعة. وكان التعبير عن استقرار المجتمع هو التحالف بين التاج وبين هذه الطبقة الجديدة. ومع ذلك فينبغى ألا يبالغ المرء في تقدير أهمية النفوذ السياسي والعقلي لهذه المستويات الاجتماعية. ذلك لأن البلاط، الذي كانت الأرستقراطية القديمة لا تزال هي التي تتحكم في أنواقه واتجاهاته، كان هو مركز الحياة العامة، وكان التاج يحايط طبقة نبلاء البلاط في مقابل الطبقة الوسطى وملاك الأرض كلما أمكنه أن يفعل ذلك دون ضرر أو خطر. ومن جهة أخرى فإن البلاط ذلك كان مؤلفاً من أناس ارتفع بعضهم لأول مرة إلى مرتبة النبلاء أثناء حكم أسرة التيودور، وكانت ثروتهم التي أتاحت لهم الارتقاء في المجتمع. وكان الوريثة القلائل جداً لطبقة النبلاء القديمة، وأصحاب الملكيات الزراعية الكبيرة، على استعداد تام لصاهرة القطاع الغنى المحافظ من الطبقة الوسطى، وللتعاون معه اقتصادياً. وتمت عملية التسوية الاجتماعية في هذه الحالة، كما في أوروبا كلها تقريباً، عن طريق تزواج أبناء الطبقة الوسطى مع الطبقة الأرستقراطية من جهة، وعن طريق اشتغال الشبان من أبناء طبقة النبلاء بمهن بورجوازية من جهة أخرى. ومع ذلك فإن ما حدث في إنجلترا، التي كانت الطريقة الثانية هي السائدة فيها، هو أن طبقة النبلاء هي التي هبطت، في معظم الأحيان، إلى مستوى الطبقة الوسطى، وذلك على عكس ما حدث في فرنسا، التي كان ارتفاع الطبقة الوسطى إلى مستوى النبلاء فيها هو الظاهرة السائدة. ففي إنجلترا، ظل العامل الحاسم المتحكم في علاقة الطبقة الوسطى الكبيرة وطبقة كبار الملاك الزراعيين بالتاج هو نجاح الملكية في إعادة النظام. بعد منازعات دامت قروناً عدة، وكونها أصبحت الآن على استعداد لضمان سلامة الطبقات المالكة. وأصبح مبدأ النظام، وفكرة السلطة والأمن، هو أساس نظرة

(١) W. Cunningham : The Growth of English Industry and Commerce III Modern Times : The Mercantile System, 1921, P. 98 .

الطبقة الوسطى إلى الحياة، إذ أن الطبقات المالكة أخذت تزداد وعياً بأنه لا شيء أخطر عليها من وجود حكومة ضعيفة، ومن هدم التسلسل الاجتماعي. ففلسفتها الاجتماعية كانت تتلخص في الشعار : "إذا تزعزعت المرتبة .. لم يصلح العمل." (ترويلوس وكريسيدا^(٦) Troilus & Cressida ١ ، ٣). وهذا الخوف من الفوضى يفسر نزعة الولاء للملكية عند شكسبير وكذلك عند معاصريه. ذلك لأن التفكير في الفوضى يظل يتعقبهم في كل مكان ، وكان نظام الكون، وخطر الانحلال الذي يهدد هذا النظام، موضوعاً رئيساً في تفكيرهم وكتابتهم^(٧). وهم يصورون اضطراب النظام الاجتماعي كما لو كان اختلال في الانسجام الكوني، ويفسرون موسيقى الأفلاك بأنها أنشودة النصر لملائكة السلام في قهرها لعناصر التمرد.

إن شكسبير ينظر إلى العالم من خلال عيني رجل من سكان المدن يتميز بأنه ميسور الحال، متحرر الذهن على وجه العموم، شكاك، يشعر بخيبة الأمل في نواح معينة. وهو يعرب عن آراء سياسية تتغلغل جذورها في فكرة حقوق الإنسان، كما يمكننا أن نسميها اليوم. فهو يحمل على كل تعد للسلطة، وعلى اضطهاد عامة الناس، ولكنه يحمل أيضاً على ما يسميه بمرور الدهماء وانتشائهم بالقوة، ويدفعه قلقه الهورجوازي وخوفه من الفوضى إلى إعلاء مبدأ "النظام" فوق كل الاهتبارات الإنسانية. ويتفق النقاد المحافظون عادة على أن شكسبير يحتقر عامة الناس ويكره "حالة" الشوارع، على حين أن بعض الاشتراكيين، الذين يطمنون أن ينادوا به واحداً منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن ينادوا به واحداً منهم، يعتقدون أن المسألة في هذا الصدد لا يمكن أن تكون مسألة كراهية واحتقار، وأنه لا يحق للمرء أن يتوقع من شاعر في القرن السادس عشر أن ينحاز إلى جانب الطبقة العاملة كما نفهمها نحن اليوم، لاسيما وأن هذا النوع من الطبقة العاملة

(٦) مسرحية لشكسبير مأخوذة عن أصل لاتيني - وكان قد أدخلها في الأدب الإنجليزي الشاعر تشوسر (١٣٤٠).

(٧) في إحدى قصائده الطويلة. وفي مواضع من مسرحية شكسبير بيان لفلسفة الكون وموقف الإنسان منه.

(المترجم)

(٨) E.M.W. Tillyard : The Elizabethan World Picture. 1943 P. 12 .

"البروليتاريا" ولم يكن له وجود في ذلك العصر^(١). أما حجج تولستوى وبرنارد شو، التي تحاول إثبات أن آراء شيكسبير السياسية هي ذاتها آراء أبطاله الأرستقراطيين - وخاصة آراء كوريولانوس Coriolanus - فلمست مقنعة كل الإقناع، حتى وإن كان من الواضح أن شيكسبير يجد متعة خاصة في ترك عامة الناس يلاقون الإهانات. فعلينا ألا ننسى، في صدد هذه المسألة الأخيرة، أن الإهانات كانت تكال لذاتها باندفاع شديد على المسرح في عصر الهزائم. ومن المؤكد أن شيكسبير لم يكن يقر كوريولانوس على تحيزه، ولكن الأخطاء المؤسفة التي وقع فيها هذا الأرستقراطي لم تقلل من سروره برؤية هذا "الرجل الكريم". فهو ينظر من أعلى إلى الجماهير المعرصة من الناس بشعور من السمو يمتزج فيه الاحتقار والمطف المتسامح - كما لاحظ كولريدج من قبل. وإن موقفه ليعتفى في عموم مع موقف أصحاب النزعة الإنسانية، الذين ردد شيكسبير دون مواربة لوصافهم المؤثورة للجماهير "الجاهلة"، "غير الناضجة سياسياً" و"المتقلبة". ولكن المرء يستطيع أن يدرك فوراً أن هذه التحفظات لا ترجع إلى أصل ثقافي فحسب، وذلك إذا تذكر أن الأرستقراطية الإنجليزية، التي كانت أوثق ارتباطاً بالنزعة الإنسانية، كانت تتخذ من عامة الناس موقفاً أكثر فهماً وأحسن نية من موقف الطبقة الوسطى، التي تشكل التطلعات الاقتصادية للبروليتاريا خطراً أقرب بالنسبة إليها، وإذا تذكر أن بومونت Beaumont وفلتشر Flethcher اللذين كانا أقرب إلى الأرستقراطية من أى شاعر آخر في عصر شيكسبير، قد صوروا عامة الناس في صورة أفضل مما فعل معظم كتاب الدراما في ذلك العصر^(٢). ومع ذلك فهما كان من هلو أو هبوط تقدير شيكسبير للصفات العقلية والأخلاقية للجماهير، ومهما كان من زيادة أو نقص التعاطف الشخصي الذي كان يهيئه نحو العوام "الأمهات" "ذوى الرائحة الخبيثة"، فإن من التبسيط المفرط للحقائق أن نصوره بأنه كان مجرد أداة في يد الترجمة. وقد شخص ماركس وأنجلز العامل الحاسم في حالته بنفس الدقة التي شخصاه بها في حالة

❏ T.A. Jackson : "Marx and Shakespeare", - International Literature, 1936 No. 2, P. 91.

❏ Cf. A.A. Smirnov : Shakespeare. A. Marxist Interpretation, Critics Group Series, 1937, PP. 59 - 60 .

بلزاك. فعلى الرغم من أن موقف شيكسبير وبلزاك معاً كان رجعيًا فى أساسه . فإن هذين الكاتبين كانا من رواد التقدم ، إذ أنهما معاً قد أدركا أن الأوضاع التى اكتفى معظم معاصريهما بقبولها فى صمت ، هى فى واقع الأمر أوضاع حرجية لا يمكن الدفاع عنها . ومهما كان رأى شيكسبير فى الملكية ، وفى الطبقة الوسطى ، وعامة الناس ، فإن مجرد كونه قد عبر عن نظرة أسهانة إلى الحياة ، وعن أعمق درجات التشاؤم . فى عصر من الارتقاء القومى والازدهار الاقتصادى ، انتفع منه هو ذاته انتفاعاً كبيراً ، لدليل على شعوره بالمسئولية الاجتماعية واقتناع بأن كل شىء فى هذه الجنة الصغيرة لم يكن على خير ما يرام . ولا شك فى أنه لم يكن بطبيعته ثورياً أو مناضلاً ، ولكنه كان يقف فى نفس الجانب الذى يقف فيه أولئك الذين حالوا دون إحياء طبقة النبلاء الإقطاعية بفضل نزعتهم العقلانية السلمية ، كما أصبح بلزاك ، دون تعمد ودون وعى ، واحداً ممن مهدوا الطريق للاشتراكية الحديثة ، عن طريق إماتته اللثام عن نفسية الطبقة الوسطى .

إن الدراما التاريخية لشيكسبير لتوضح بما فيه الكفاية أن هذا الكاتب الدرامى لم يكن يقف ، فى الصراع بين التاج والطبقة الوسطى والفلاحين من جانب وبين الأرستقراطية الإقطاعية من جانب آخر ، فى صف المتمردين القساة المتبجحون . فقد كانت اتجاهاته وميوله تربطه بالمستوى الاجتماعى الذى يضم الطبقة الوسطى والأرستقراطية ذات العقلية المتحررة ، التى اتبعت نظرة الطبقة الوسطى ، وكانت على أية حال تكون جماعة تقدمية ، فى مقابل طبقة النبلاء الإقطاعية القديمة . وربما كان أقرب الشخصيات إلى مثله الأعلى هما شخصيتا أنطونيو وتيمون ، التاجرين الثريين المثقفين الكرميين . بأخلاقهما المهذبة ومظهرهما الرفيع . فعلى الرغم من تعاطف شيكسبير مع نظرة الطبقة الحاكمة إلى الحياة . كان يقف دائماً فى صف الحكمة الشعبية السلمية . والعدالة . والشعور التلقائى . حيثما تعارضت فضائل الطبقة الوسطى هذه مع الدوافع الغامضة لنزعة رومانتيكية فروسية لا عاقلة . أو لنزعة خرافية وصوفية معتمة . وتعد شخصية كورديليا أنقى تجسد لهذه الفضائل

وسط بيئتها الإقطاعية^(١). ذلك لأنه مهما كان من علو القيمة الزخرفية التي يعزوها شيكسبير إلى الفروسية، فإنه لا يستطيع أن يقنع نفسه بنزعة اللذة الجامحة، وعبودية البطل العمياء، والفردية المتطرفة الهوجاء، التي تتصف بها هذه الطبقة. فالسير جون فولستاف، والسير توبى بلتش، والسير أندرو أجيو تشيك Aguecheck هي هذه طفيليات لا حياة فيها، وأخيل وايجاكس وهوتسبير Hotspur طغاة حاملون مغرورون، وأفراد أسرة بهرسي، وجلندورر Glendower، ومورتيمر، أنانيون قساة - أما لير Lear فهو طاغية إقطاعي في دولة تسودها المبادئ، الأخلاقية للفروسية البطولية سادة مطلقة، ولا توجد فيها فرصة للبقاء أمام أي شيء، يتسم بالرفقة والعطف والبراءة.

ولقد اعتقد البعض أن من الممكن تكوين صورة كاملة لمفهوم الفروسية عند شيكسبير من طريقة عرضه لشخصية فولستاف. ولكن فولستاف لا يمثل إلا نمطاً واحداً من أنماط الفرسان عند شيكسبير - هو الفارس الذي اقتلعت التطورات الاقتصادية من جذوره، وأفسده اتخاذ أسلوب الطبقة الوسطى في الحياة، وأصبح انتهازياً منافقاً، وإن كان لا يزال يود أن يبدو في صورة شخص نزيه مثالي بطولي. وهو يجمع في ذاته سمات من شخصية دون كихوته مع بعض صفات سانكو بانزا، ولكنه ليس إلا كاريكاتيراً، على عكس بطل سرفانتس. وهناك شخصيات أخرى تمثل نمط دون كихوته بصورة أنقى، مثل بروتوس، وهاملت وتيمون، وقبل هؤلاء جميعاً، ترويلوس^(٢). فهم يشتركون مع دون كихوته في مثالياتهم الأخروية، وفي سذاجتهم وبراءتهم، والصفة الوحيدة التي تنفرد بها رؤيا شيكسبير هي إفاقتهم الفظيعة من الوهم والشقاء المريع الذي ترتب على إدراكهم للحقيقة بعد فوات الأوان.

ولقد كان موقف شيكسبير من الفروسية شديد التعقيد، كما أنه ليس متسقاً كل الاتساق. فهو يحول تدهور الفروسية، الذي ظل يصفه برضاء تام في مسرحياته التاريخية، إلى مأساة للمثالية - لا لأنه قد اقترب على أي نحو من المثل الأعلى

(١) Sergei Dinamov : "King Lear". International Literature, 1935, No. 6, P. 61.

(٢) Cf. Wyndham Lewis : The Lion and the Fox, 1927, P. 237 .

للفروسية، بل لأنه أصبح بدوره مقترئاً عن الواقع "غير الفروسي" وما يتسم به من ميكافيلية. فقد أصبحت النتائج التي أدت إليها سيطرة المذهب المكيافيلي واضحة للعيان. لقد كان مارلو لا يزال مقتوناً بمكيافيلي، ومن الواضح أن شيكسبير الشاب مؤلف سيرة ريتشارد الثالث، كان أكثر حماسة له من شيكسبير المتأخر الذي أصبحت الميكافيلية في نظره كابوساً، كما كانت في نظر معاصريه. والواقع أن من المستحيل وصف موقف شيكسبير من المشكلات الاجتماعية والسياسية لعصره بطريقة متجانسة، دون عمل حساب المراحل المتباينة لتطوره. ذلك لأن فلسفته طرأ عليها تغير أدى إلى تحول أساسي في حكمه العام على الموقف الاجتماعي، وفي مشاعره نحو مختلف قطاعات المجتمع. وقد حدث هذا التغير بوجه خاص في مطلع القرن السابع عشر، أي في الوقت الذي بلغ فيه قمة النضج وأوج النجاح. فقد انهار شعوره السابق بالرضا عن الأوضاع القائمة، وتقلّله بالمستقبل. وعلى الرغم من أنه ظل متشبهاً بمبدأ النظام، وتقدير الاستقرار الاجتماعي، ورفض المثل الأعلى البطولي للفروسية الإقطاعية، فيبدو أنه لم يعد يثق بالنزعة الاستبدادية الميكافيلية، وبالاقتصاد الذي يستهدف الكسب بلا هوادة. وقد ربط البعض بين تحول شيكسبير إلى التشاؤم وبين مأساة الاميرل أسكس التي كان سوثامتن Southampton حامي الشاعر وراعيه، مشتركاً بدوره فيها، كما رأى البعض أن هذا التغير قد يكون راجعاً إلى حوادث أخرى مؤسفة في تاريخ هذه الفترة، كالمعاداة بين اليزابيث وماري استورث، واضطهاد البيوريتانيين، وتحول إنجلترا التدريجي إلى دولة بوليسية، ونهاية الحكم التحرري نسبياً للملكة اليزابيث، والاتجاه الجديد نحو الإقطاع في عهد جيمس الأول، والوصول إلى ذروة الصراع بين الملكية وبين الطبقة الوسطى ذات العقلية البيوريتانية^(١). وأياً كان الأمر، فإن الأزمة التي مر بها زعزعت توازنه تماماً، وأسفرت عن فلسفة أخلاقية تتجلى بأوضح صورة ممكنة في إحساس الشاعر. منذ ذلك الحين، بتماطف نحو الأشخاص الذين أخفقوا في حياتهم العامة يزيد على تعاطفه نحو أولئك الذين كان حظهم سعيداً وحياتهم موفقة. فقد كان يشعر بعطف

(١) Max J. Wolff : Shakespeare, 1908, II, PP. 56 - 8 .

قلبي خاص على بروتوس، ذلك السياسى المتخبط والإنسان العاثر الحظ^(١). وهذا التبدل فى الحكم على الأشخاص لا يكاد يكون من الممكن تفسيره على أساس التغير فى المزاج فحسب، أو على أساس تجربة شخصية تمامًا، أو تصحيح عقلى خالص لآراء سابقة، بل أن نزوع شكسبير إلى التشاؤم له أسباب تعلق على المجال الفردى، وتحمل طابع المأساة القاريخية.

ولقد كانت علاقة شكسبير بجمهور المسرح فى عصره مناظرة لموقفه الاجتماعى فى عهده. ولكن التغيرات التى طرأت على اتجاهات تعاطفه يمكن تتبعها فى هذا السياق العينى على نحو أيسر مما يمكن تتبعها فى التجريدات العامة. ففى وسعنا أن نقسم حياته الأدبية إلى عدة مراحل يسهل التمييز بينها، وذلك تبعاً للمستويات الاجتماعية التى كان يكرس لها اهتماماً خاصاً، ولطريقة استرضائه لكل منها. فمؤلف قصائد "فينوس وأدونيس"، وكذلك "لوكريس"، كان لا يزال شاعراً يتمشى مع الذوق السائد المتجه إلى الفزعة الإنسانية، ويكتب لأوساط البلاط الأرستقراطية، ويختار الشكل الملحمى وسيلة لتحقيق الشهرة لنفسه، وذلك تمثيلاً منه، كما هو واضح، مع المفهوم السائد فى البلاط، الذى كان يرى فى الدراما نوعاً أدبياً من المرتبة الثانية. ففى ذلك الحين كان الشعر الغنائى والملحمى هما النوعان الأدبيان المفضلان فى أوساط البلاط المثقفة، على حين أن الدراما، التى كانت تلقى إقبالاً أوسع من الجمهور، كانت تعد بالقياس إليها شكلاً شوقياً إلى حد ما من أشكال التعبير. والواقع أن البلاط فى إنجلترا، كما فى البلاد الأوروبية الأخرى، كان قد أصبح مركزاً للحياة الثقافية بعد نهاية حروب الوردتين، عندما اقتدت الأرستقراطية الإنجليزية بممثلتها فى إيطاليا وفرنسا، وبدأت تبنى اهتماماً بالأدب. فالأدب الإنجليزى فى عصر النهضة كان بلاطياً مبنياً على الهواية، على خلاف أدب العصور الوسطى، الذى لم يكن بلاطياً إلا جزئياً، وكان الكتاب المحترفون هم أهم القائمين به. ولقد كان أدباء مثل ويات Wyatt وسارى Surrey هواة مثقفين، ولكن معظم الكتاب المحترفين فى ذلك العصر كانوا بدورهم خاضعين

(١) Cf. John Palmer : Political Characters of Shakespeare, 1945, P. VIII.

لنفوذ الأرستقراطيين المثقفين. أما عن أصل هؤلاء الأدباء، فإننا نعلم أن مارلو كان ابن إسكافي، وبيل Peele ابن صانع فضة، وديكر Dekker ابن خياط، وإن بن جونسون احترف في البداية مهنة أبيه وأصبح بناءً. ومع ذلك فإن جزءاً ضئيلاً نسبياً من الكتاب هم الذين كانوا ينتمون إلى المستويات الدنيا في المجتمع، بينما الأغلبية كانت تنبثق من ملاك الأرض، ومن طبقات الموظفين والتجار والأثرياء^(١). ومن المحال أن يكون هناك أدب أكثر خضوعاً لطبقة معينة في أصله واتجاهه من الأدب الاليزابيثي، الذي كان الغرض الرئيسي منه هو تدريب نبلاء حقيقيين، والذي كان يجتذب قبل كل شيء، تلك الأوساط التي يهمها تحقيق هذا الهدف. ولقد وجد البعض غرابة في أن تعزى كل هذه الأهمية إلى عراقة الأصل والمظهر في عصر كانت فيه الأرستقراطية القديمة قد تلاشت إلى حد بعيد، وكانت فيه الأرستقراطية الجديدة لا تزال حتى عهد قريب جزءاً من الطبقة الوسطى^(٢). غير أن من الحقائق المعروفة أن حداثة نعمة أفراد أية طبقة أرستقراطية كثيراً ما تكون هي بعينها العلة التي تفسر تقهرهم ومبالغتهم في الادعاءات التي يتظاهرون بها أمام نظرائهم. فالثقافة الأدبية كانت من أهم الصفات التي ينتظر من الشخص الكريم الأصل أن يكتسبها في عصر اليزابيث. وقد أصبح الأدب عندئذ هو الاتجاه المفضل لدى هذه الطبقات، كما أصبح من حسن المظهر أن يتحدث المرء في الشعر ويناقش المشكلات الأدبية. وانتقل الأسلوب المصطنع للشعر العصري إلى مجال المحادثات العادية، وأصبحت الملكة ذاتها تتحدث بهذا الأسلوب المتكلف، بل أصبح عدم التحدث به يعد علامة على وضاعة الأصل لا ثقل وغسوخاً عن عدم القدرة على التحدث بالفرنسية^(٣). وصار الأدب لعبة من الألعاب التي تتسلى بها الجماعات. وكانت الأشعار المحمية، والفنائية بوجه خاص، وكذلك عدد لا حصر له من القصائد القصيرة من نوع "السونيت Sonnet" والأغاني التي يؤلفها هواة مثقفون، تتداول

(١) Phoebe Sheaven : The Literary Profession in the Elizabethan Age, 1909, P. 160.

(٢) David Daiches : Literature and Society, 1938, P. 90.

(٣) John Richard Green : A Short Hist. Of the English People, 1936, P. 400.

مخطوطة من يد إلى يد. فهي لم تكن تطبع، تأكيداً لحقيقة أن مؤلفها ليس كاتباً محترفاً يعرض أعماله للبيع، ولكونه يرغب في جعل توزيعها محدوداً منذ البداية.

فى هذه الأوساط الاجتماعية كان الشاعر الغنائى أو الملحمى يلقى، حتى بين الكتاب المحترفين، تقديرًا أعظم مما يلقاه الكاتب الدرامى. ففى استطاعته العثور على سيد يرعاه بسهولة أكبر، كما أنه يستطيع الاعتماد على مزيد من العون السخى. ومع ذلك فإن معيشة مؤلف الدراما، الذى يكتب للمسارح العامة التى كانت لها شعبية كبيرة بين كل طبقات المجتمع، كانت أضمن من معيشة الكتاب المعتمدين على راع واحد. صحيح أن المسرحيات لم تكن فى ذاتها تدر ربحاً كبيراً (فشيكسبير لم يكتسب ثروته من عمله كمؤلف مسرحى، بل من عمله كشريك فى ملكية مسرح)، ومع ذلك فإن الطلب المستمر كان يضمن دخلاً منتظماً. ومن هنا كان كل كتاب ذلك العصر يشتغلون للمسرح وقتاً معيناً على الأقل، وكلهم جربوا حظهم فى المسرح، وإن كان الكثير منهم قد فعلوا ذلك كارهين - وهو أمر أدعى إلى استلفات النظر إذا علمنا أن أصل المسرح الإليزابيثى يرجع، جزئياً، إلى الحياة ذات الطابع البلاطى أو شبه البلاطى التى كانت تحياها الأسرة الكبيرة. وكان الممثلون الذين يجوبون البلاد، وأولئك المستقرون فى لندن، يستمدون مباشرة من المهرجين والمضحكين الذين كانوا يشتغلون من قبل فى بيوت هذه الأسر. فقد كان لدى أسر السادة العظام عند نهاية العصور الوسطى ممثلوها الخصوصيون - الذين كانوا يشتغلون بصفة دائمة أو مؤقتة - مثلما كان لها شعراء المنستريل الخصوصيون، ومن الجائز أن أولئك هؤلاء كانوا فى الأصل شيئاً واحداً. وكان هؤلاء يقومون فى مناسبات الاحتفالات - ولاسيما فى عيد ميلاد المسيح (الكريسماس) والحفلات العائلية، وخاصة حفلات الزفاف - بأداء تمثيلات كتبت خصيصاً لهذه المناسبة. وكانوا يرتدون زى الخدم الرسمى ويضعون على ملابسهم شعار سادتهم، شأنهم تماماً شأن بقية التابعين والخدم. وظل المظهر الخارجى لعلاقة الخدمة هذه ملازماً لهم حتى عندما قام شعراء المنستريل والمقلدون المنزلون بتنظيم أنفسهم فى فرق مستقلة من الممثلين. فقد كانت رعاية سادتهم القدامى تحميهم من عداوة سلطات المدينة، وتضمن لهم دخلاً إضافياً. وكان حاميمهم يدفع لهم أجراً سنوياً بسيطاً، ومبلغاً إضافياً

لقاء خدماتهم، كلما أراد تنظيم حفل مسرحي لمناسبة عائلية^(١). وهكذا فإن ممثلي العائلات والبلات هؤلاء كانوا يؤلفون حلقة الاتصال المباشرة بين شعراء المنستريل والمقلدين فى العصور الوسطى، وبين الممثلين المحترفين فى العصر الحديث. وعندما أخذت الأسر القديمة تختفى بالتدريج، وأخذت البيوت العظيمة تتفكك، أصبح على الممثلين أن يقفوا على أرجلهم، غير أن النمو السريع لمدينة لندن، ومركزية البلاط والحياة الثقافية فى ظل حكم أسرة تيودور كان هو الحافز الحاسم على تكوين فرق مسرحية منظمة^(٢).

وفى العصر اليزابيثي بدأت عملية البحث الملهوف عن السادة الراعين. وأصبح إهداء كتاب ودفع مقابل عن هذا الشرف صفقة مألوفة تحدث من آن لآخر دون أن يكون معناها وجود أدنى اتصال بين المؤلف والسيد الراعى، أو أى احترام حقيقى من الأول للثانى. وأخذ المؤلفون يتباهون فى كمال المدائح على صفحات الإهداء، التى كانوا فى كثير من الأحيان يوجهونها إلى أشخاص غرباء عنهم تمامًا. وخلال ذلك أخذ السادة الراعون أنفسهم يزدادون بخلًا، وأخذت عطاياهم تصبح أقل انتظامًا. وأخذت العلاقة الأبوية القديمة بين السيد وصنيعته تسير فى طريق الانحلال^(٣). وقد انتهز شيكسبير بدوره هذه الفرصة لتحويل مواهبه إلى ميدان المسرح. ومن الصعب القول إن كان قد فعل ذلك فى البداية نظرًا إلى ما يتيحه المسرح من ضمان أعظم، أم لأن الاحترام الذى يبديه الناس للمسرح كان قد ازداد فى هذه الأثناء، ولأن اهتماماته وميوله كانت قد تحولت من الدائرة الضيقة للأرستقراطيين إلى جماهير أوسع - ومن الجائز أن هذه العوامل كلها قد تضافرت لكى تجعله يتخذ قراره. ويمثل هذا التحول إلى المسرح بداية المرحلة الثانية فى تطور شيكسبير الفنى. فلم تعد الأعمال التى يكتبها الآن تحمل ذلك الطابع الكلاسيكى والشاعرى المصطنع لمؤلفاته الأولى، وإن كانت قد ظلت متفقة مع أنواق الطبقات العليا. وهى تتألف، من

(١) E.K. Chambers : The Elizabethan Stage , 1923 .

(٢) C.J. Sisson : "The Theatres and Companies". In "A Companion to Shakespeare Studies", edited by H. Granville - Barker and G.B. Harrison, 1944, P. 11.

(٣) Ph: Seavyn, op. cit., PP. 18 - 12, 21 - 2, 29 .

جهة، من سير مجيدة، ومسرحيات تاريخية وسياسية عظيمة، تعجد فيها فكرة الملكية، ومن جهة أخرى من كوميديات خفيفة ذات طابع رومانتيكى مشرق تتحرك عامرة بالتفاؤل وحب الحياة، غير مكترثة بمتابعب المعيشة اليومية، فى عالم خيالى محض. وحوالى نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر بدأت المرحلة الأخيرة، التراجيدية، فى تطور شيكسبير. فى هذه المرحلة تخلى الشاعر تمامًا عن الأسلوب المتكلف الرنان، وعن الرومانتيكية العابثة للطبقات العليا للمجتمع، ولكن يبدو أنه اغترب أيضًا عن الطبقات المتوسطة. فهو يكتب تراجيدياته للجمهور المختلط الكبير لمسارح لندن، دون مراعاة لطبقة خاصة. ولم يعد هناك أثر للخفة والمرح القديم، بل أن ما تسمى بالكوميديات فى هذه الفترة حافلة بالحزن. ثم تلت ذلك الفترة الأخيرة من تطور الشاعر، وهى فترة استسلام وهذو قانع، كان يكتب فيها كوميديات تراجيدية تغلب عليها مرة أخرى الروح الرومانتيكية. وفى هذه الفترة ازداد شيكسبير تهاعدًا من الطبقة الوسطى، التى أخذ قصر نظرها وضيق أفقها يزداد يوميًا بعد يوم، نتيجة لنزعتها البيوريتانية. وأخذت هجمات السلطات السياسية والكنسية على المسرح تزداد عنفًا، وأصبح للممثلين والكتاب الدراميين مرة أخرى رعاتهم وحماتهم فى أوساط البلاط والنهلاء، وأخذوا يزدادون تكيفًا مع أذواقهم. وأصبح الاتجاه الذى يمثل بهومونت Beaumont وفلنشر هو المنتصر، وسار شيكسبير نفسه فى هذا الاتجاه إلى حد ما. فأخذ يكتب مرة أخرى مسرحيات تغلب عليها العناصر الرومانتيكية المفرقة فى الخيال، تذكر المرء فى نواح متعددة بمروءى البلاط وحفلاته المسرحية الفكركية. وقبل وفاة شيكسبير بخمس سنوات، عندما كان فى أوج تطوره، اعتزل المسرح، وكف عن كتابة المسرحيات. فهل كان أسمى عمل درامى قدر لشاعر أن يبدهه، هو هدية القدر لرجل كان يريد فى البداية أن يقدم إلى مؤسسته المسرحية سلعة قابلة للبيع، ثم توقف عن الإنتاج عندما ضمن لنفسه ولأسرته معيشة مستقرة لا يضطر فيها إلى الجرى وراء لقمة العيش، أم أنه كان من إبداع شاعر توقف عن الكتابة عندما أحس بأنه لم يعد هناك جمهور يستحق أن يكتب له؟

أما كانت إجابة المرء من هذا السؤال، وسواء اعتقد أن شكسبير ترك المسرح لأنه أصبح متخماً، أم لأنه كان مشغولاً، فإن هناك شيئاً واحداً مؤكداً: هو أنه كان خلال الجزء الأكبر من حياته المسرحية يرتبط بجمهوره في علاقة إيجابية إلى حد بعيد، حتى على الرغم من أنه كان أكثر مهلاً إلى قطاعات معينة من هذا الجمهور كانت تختلف تبعاً للمراحل المختلفة في تطوره، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عاجزاً عن الاندماج الكامل في أى قطاع منها. وعلى أية حال فقد كان شكسبير هو الشاعر العظيم الأول، إن لم يكن الأحدث، في تاريخ المسرح، الذى اجتذب جمهوراً عريضاً يضم كل مستويات المجتمع تقريباً، وحاز رضا تاماً من هذا الجمهور. ففى حالة التراجيديا اليونانية، لا يستطيع المرء تقدير تأثيرها الجمال الكامن، نظراً إلى تعقدها المفرط، وإلى الكثرة الهائلة فى عدد العوامل المتباينة التى أدت بالجمهور إلى الاهتمام بها. فقد كان للدوافع الدينية والسياسية دور لا يقل أهمية، فى ترحيب الجمهور بها، عن دور الدوافع الفنية. ونظراً إلى أن الدخول فيها كان قاصراً على من كانوا يستمتعون بالحقوق الكاملة للمواطن، فإن جمهورها كان أكثر تجانساً من جمهور المسرح فى عصر اليزابيث. وفضلاً عن ذلك فإن الأداء فيها كان يتخذ شكل احتفالات قليلة نسبياً، بحيث لم يحدث أبداً اختبار حقيقى لقدرتها على جذب الجماهير العريضة. كذلك فإن الدراما فى العصر الوسيط، التى كانت الظروف الخارجية لأدائها مشابهة لظروف الدراما فى عصر اليزابيث، لم تكن لديها أعمال هامة بحق لكى تعرضها. وعلى ذلك فإن شعبيتها بين الجماهير لا تشكل بالنسبة إلى الدراسة الاجتماعية للفن مشكلة تناظر ما تمثله الدراما الشكسبيرية. ومع ذلك فإن المشكلة الحقيقية فى حالة شكسبير لا تنحصر فى أنه هو، أعظم كتاب عصره، كان فى الوقت ذاته أكثر مؤلفى الدراما شعبية، وفى أن المسرحيات التى تلقى بيننا اليوم أعظم النجاح كانت تلقى أيضاً أعظم نجاح بين معاصريه^(١)، بل إن المشكلة هى أن حكم الجماهير العريضة من الناس كان فى هذه المرة أصح من حكم الطبقات المثقفة والعارفين الذواقين. فلقد بلغت شهرة شكسبير الأدبية ذروتها حوالى عام ١٥٩٨، وأخذت تتناقص منذ نفس اللحظة التى كان قد

(١) Alfred Harbage : Shakespear's Audience , 1941, P. 136 .

بلغ فيها أوج نضجه ، ولكن جمهور المسرح ظل على ولائه له ، ودعم مركزه الفريد ، الذى لا ينافس فيه أحد ، والذى كان قد وصل إليه فى الفترة السابقة .

ولقد اعترض البعض على الافتراض القائل أن مسرح شيكسبير مسرح جماهيرى بالمعنى الحديث ، فأشاروا إلى أن قاعات المسرح فى ذلك العصر كانت قليلة السعة نسبياً^(١) . ومع ذلك فإن صغر المسارح ، الذى يعوضه تكرار الحفلات يومياً ، لا يغير من حقيقة أن مشاهديها كانوا يتألفون من أشد المستويات تبايناً بين سكان لندن . وعلى الرغم من أن المترددين على مقاعد المؤخرة لم يكونوا أصحاب الأمر والنهى فى المسرح ، فإنهم كانوا بالفعل هناك ، ولم يكن من الممكن تجاهلهم فى أى ظرف من الظروف . وفضلاً عن ذلك فإنهم كانوا يقبلون عليه بأعداد كبيرة نسبياً . فمع أن الطبقات العليا كانت ممثلة بعدد يتجاوز نسبتها الفعلية إلى مجموع السكان ، فإن الطبقات العاملة ، التى كانت تؤلف الأغلبية الساحقة من سكان المدينة ، كانوا هم أغلبية النظارة ، على الرغم من أن العدد الذى يمثلهم كان أقل مما تسمح به نسبتهم . كذلك فإننا نستطيع أن نستخلص هذه النتيجة لو تأملنا أسعار الدخول التى كانت تتمشى أساساً مع المقدرة المالية لهؤلاء الناس^(٢) . وعلى أية حال فإن الجمهور الذى كان يواجه شيكسبير كان خليطاً ، سواء من وجهة النظر الاقتصادية أو من وجهة النظر الطبقيّة والتعليمية : إذ كان يضم جمهور الصالونات ، الذى يمثل الطبقة العليا المثقفة ، وأفراد الطبقة الوسطى الذين لم يكونوا مثقفين ثقافة عالية ، ولم يكونوا فى الوقت ذاته بعيدين كل البعد عن التهذيب . وحتى لو لم يكن النظارة الذين كانوا يملأون مسارح لندن فى عصر اليزابيث هم جمهور المسارح الهزلية المنجولة ، فإنهم كانوا لا يزالون جمهور مسرح شعبى بالمعنى الشامل الذى كان الرومانتيكيون يفهمون به هذا اللفظ فهل كان الجمع بين المستوى الرفيع وبين الشعبية فى دراما شيكسبير قائماً على علاقة داخلية وثيقة ، أم على مجرد سوء فهم؟ يبدو ، على أية حال ، أن الجمهور فى مسرحيات شيكسبير لم يكن يستمتع بالمؤثرات المسرحية العنيفة وحدها ، وبالحوادث الوحشية الدامية ، والنكات الخشنة

(١) J. Dover Wilson : The Essential Shakespeare, 1943, II, 30 .

(٢) A. Harbage, Op. cit., P. 90 .

والمساجلات الطويلة، بل كان يستمتع أيضًا بالتفاصيل الشاعرية الأرق والأعمق، ولو لم يكن الأمر كذلك لما سمح لهذه الفقرات بأن تشغل كل هذا الحيز. ومن الجائز بطبيعة الحال أن جمهور مؤخرة المسرح لم يكن يفهم من هذه الفقرات إلا لهجاتها واتجاهها العام، كما يحدث بالفعل في جمهور بسيط يحب المسرح. غير أن هذه مشكلات عقيمة لا تحل. كذلك فليس ثمة أهمية للسؤال عما إذا كان ضمير شيكسبير الفني كان راضيًا أم كارهًا حين استخدم التأثيرات التي يبدو أنه التجأ إليها لمجرد إرضاء القطاع الأقل تدقيقًا في جمهوره. فلا يمكن أن تكون الفوارق الثقافية بين مختلف مستويات الجمهور قد بلغت من الشدة ما يسمح لنا بافتراض أن تفضيل مناظر القتال بالأيدي والنكات البذيئة كان قاصرًا على الجزء الأقل ثقافة من الجمهور. أما هجمات شيكسبير على جمهور المؤخرة فهي مضللة، إذ لا جدال في أنها كانت مقترنة بشيء من التصنع، كبطلان من الجائز أن الرغبة في تملق القطاع الأكثر تهذيبًا من الجمهور كان له دور فيها^(١). كذلك يبدو أن الفرق بين المسارح "العامة" و"الخاصة" لم يكن له تلك الأهمية التي افترضها البعض. فقد لقيت "هاملت" نفس القدر من النجاح في كليهما، وكان جمهور النوهين معًا غير مكثر على الإطلاق بقواعد الدراما الكلاسيكية^(٢). ومع ذلك فعلى المرء ألا يميز تمييزًا قاطعًا بين ما نعنيه نحن بالضمير الفني وبين الشروط الموضوعية الضرورية لمسرحه، كما حدث مرارًا في المؤلفات النقدية السابقة من شيكسبير^(٣). فشيكسبير لم يكن يكتب مسرحياته لأنه يريد تسجيل تجربة أو حل مشكلة، ولم يكن يبدأ بالاهتمام إلى فكرة رئيسية ثم يبحث عن قالب مناسب وعن الطريقة الممكنة لأدائها علنًا، بل كان الطلب يأتي أولاً ثم يحاول هو تلبية. فهو يكتب مسرحياته لأن مسرحه في حاجة إليها. ولكن على الرغم من ارتباط شيكسبير الوثيق بالمسرح الحي، فعلى المرء ألا يبالغ في النظرية التي تؤكد قيمة مؤلفاته بوصفها "مسرحًا جيدًا". فمن الصحيح كل

(١) C.J. Sisson, loc. Cit., P. 39.

(٢) H. I.C. Grierson : Cross Currents in English Lit. of the 17th Cent., 1929, P. 173- A.C. Bradley : Shakespeare's Theatre and Audience, 1909, ¶ 364.

(٣) Cf. Robert Bridges : "On the Influence of the Audience". In "The Works of Shakespeare", Shakespeare Head Press, vol, X, 1907.

الصحة أن مسرحياته كانت موجهة قبل كل شيء لجمهور مسرحى، ولكنه كان يكتب أيضاً فى عصر نزعة إنسانية كانت قراءة الكتب فيه شائعة إلى أبعد حد. وقد لاحظ البعض أنه إذا كان الوقت المعتاد للعرض المسرحى هو ساعتان ونصف، فإن معظم مسرحيات شيكسبير كانت أطول من أن تؤدى بدون اختصارات. (فهل كانت أعظم الفقرات قيمة هى التى تختصر فى العروض المسرحية؟) والتفسير الواضح لطول هذه المسرحيات هو أن الشاعر لم يكن يفكر فقط فى المسرح وهو يكتبها، بل كان يفكر أيضاً فى نشرها على صورة كتب^(١). وعلى أية حال فإن الصيغة الرومانتيكية تتجلى بصورة متساوية فى كلا المفهومين : ذلك الذى يعزو كل عظمة شيكسبير إلى كون مسرحياته قد كتبها صانع محترف ليلبى بها طلبات المسرح المباشرة، وإلى الأساس الشعبى لفنه، وكذلك المفهوم الآخر الذى يرى أن كل ما تنطوى عليه مسرحياته من عناصر مبتذلة، مهمل، منعقدة الذوق، إنما كان استرضاءً وتنازلاً منه للجمهور العريضة من الناس.

إن تفسير عظمة شيكسبير من خلال مفاهيم علم الاجتماع لا يقل صعوبة عن تفسير الامتياز الفنى عمومًا على هذا الأساس. ومع ذلك فلا بد أن يكون من الممكن إيجاد تفسير لوجود مسرح شعبى فى عصر شيكسبير، يضم أشد قطاعات المجتمع اختلافًا، ويجمع بينها فى الاستمتاع بنفس الأعمال. ولقد كان شيكسبير، شأنه شأن معظم كتاب الدراما فى عصره، غير مكترث على الإطلاق بالمشكلات الدينية. ولا يمكن القول أن جمهوره كان لديه إحساس بالتضامن الاجتماعى. فالشعور بالوحدة القومية كان لا يزال فى بداياته الأولى، ولم يكن له بعد تأثير فى الحياة الثقافية. والعامل الوحيد الذى كان يتيح توحيد مختلف مستويات المجتمع فى المسرح، هو الطابع الدينامى للحياة الاجتماعية، الذى أدى إلى جعل الحدود الفاصلة بين الطبقات فى حالة تغير مستمر، وأتاح للفرد الانتقال من فئة إلى أخرى، وإن لم يكن قد أزال الفوارق الموضوعية. فالانقسام بين الفئات الاجتماعية المختلفة كان أقل حدة فى إنجلترا فى عصر اليزابيث منه فى أى مكان آخر من أوروبا الغربية، والأهم من

(١) L.L. Schucking : Die Charakterprobleme bei Shakespeare, 1932, 3rd edit., P. 13.

ذلك أن الفوارق الثقافية كانت أقل فيها مما كانت مثلاً في إيطاليا خلال عصر النهضة، حيث أدت النزعة الإنسانية إلى وضع حدود فاصلة بين مختلف قطاعات المجتمع أشد حدة من تلك التي كانت موجودة في إنجلترا في عصر اليزابيث. ذلك لأنه، على الرغم من تشابه البناء الاقتصادي والاجتماعي بين إنجلترا وهذه البلدان، فإن إنجلترا كانت بلداً "أكثر شبهاً". وعلى ذلك فلم يكن من الممكن أن تزدهر في إيطاليا أية مؤسسة ثقافية تتسم بشمول معائل لشمول المسرح الإنجليزي. ذلك لأن هذا المسرح كان حصيلة عملية تسوية leveling للأذهان لم يكن لها نظير خارج إنجلترا. وفي هذا الصدد نجد أن تشبيه المسرح الاليزابيثي بالسينما، وهو التشبيه الذى بولغ فيه فى كثير من الأحيان، كان مقبداً بحق. فالناس يذهبون إلى السينما لمشاهدة فيلم، وسواء أكانوا مثقفين أم غير مثقفين، فإنهم جميعاً يعلمون ما ينبغي عليهم أن يتوقعوه. أما فى حالة المسرحية، فإن الأمر لم يعد كذلك اليوم. ولكن الناس كانوا يذهبون إلى المسرح فى عصر اليزابيث بنفس الطريقة التى نذهب بها إلى السينما اليوم، وكانوا يتفقون أساساً فيما يتوقعونه من الأداء، مهما اختلفت حاجاتهم العقلية فى غير ذلك من الأمور. وهكذا فإن المعيار المشترك، معيار التسوية والتأثير فى النفس، الذى كان شائعاً بين مختلف مستويات المجتمع، جعل فن شيكسبير ممكناً، وإن لم يكن هو الذى خلق هذا الفن، وهو قد تحكم فى طابعه الخاص، وإن لم يكن قد تحكم فى مستواه وقيمه.

والواقع أن البناء السياسى والاجتماعى لهذه الفترة لم يكن له دور فى تحديد مضمون الدراما الشيكسبيرية واتجاهها فحسب، بل فى تحديد شكلها أيضاً. وقد انبثق هذا البناء من التجربة الأساسية للواقعية السياسية - أعنى من التجربة التى أثبتت أن الفكرة الخالصة، النقية، التى لا تعرف تراجعاً، لا يمكن تحقيقها على هذه الأرض، وأن من الواجب التضحية بنقاء الفكرة فى سبيل الواقع، وإلا ظل الواقع غير متأثر بالفكرة. ولم تكن تلك بالطبع أول مرة اكتشفت فيها ثنائية عالم الأفكار وعالم الظواهر، إذ أن هذه الثنائية كانت معروفة للمصور الوسطى وللعصر الكلاسيكى القديم. غير أن هذا التعارض كان غريباً الغرابة كلها عن ملاحم هوميروس. بل أن التراجيديات اليونانية لم تكن تعالج الصراع بين هذين العالمين

معالجة حقيقية، وإنما كانت تصف الموقف الذى يجد فيه الفانون أنفسهم نتيجة لتدخل القوى الإلهية. فهنا لا ينشأ التعقد التراجيدى نتيجة لشعور البطل بحنين إلى حياة أصدق، ولا يؤدي بحال إلى اقترابه من عالم الأفكار، وإلى تغفل الفكرة فيه بمزيد من العمق. بل أن أفلاطون ذاته، الذى لم يقتصر على معرفة التضاد بين الفكرة أو المثال وبين الواقع، بل جعل منه المبدأ الأساسى فى مذهبه، لم يجعل بين المجالين اتصالاً مباشراً. فالمثال ذو العقلية الأرسطراطية يظل فى حالة تأمل سلبي للواقع، وينتقل بالفكرة إلى مجال قصى لا يمكن قياسه أو الاقتراب منه. وقد أحست العصور الوسطى بالتضاد بين هذا العالم والعالم الآخر، وبين الحياة الجسمية والروحانية، وبين كمال الوجود وعدم اكتماله - أحست به على نحو أعمق مما شعر به أى عصر سابق أو لاحق، ولكن الشعور بهذا التضاد لم يؤد إلى صراع تراجيدى لدى إنسان العصور الوسطى. فالقديس يعزف عن العالم، ولا يسعى إلى تحقيق ما هو إلهى فى الأرض، وإنما يعد نفسه لكى يحيا فى الله. وتقضى تعاليم الكنيسة بأن مهمة العالم ليست الارتقاء إلى الحقيقة العلوية، وإنما هى أن يكون موطئ قدم الله. ففى نظر العصور الوسطى لم يكن من الممكن وجود تعارض أو صراع مع الله، بل إن كل ما هو ممكن هو وجود انفصال عنه بدرجات متفاوتة. أما وجهة النظر الأخلاقية التى تحاول تبرير التضاد مع الفكرة الإلهية، وتحقيق الاعتراف بصوت العالم فى مقابل صوت السماء، فإنها تعد هراء محضاً فى نظر فلسفة العصور الوسطى. هذه العوامل توضح سبب عدم وجود تراجيديا فى العصور الوسطى، وسبب الاختلاف الأساسى بين التراجيديا اليونانية وبين ما نطلق عليه اسم الدراما ذات الحل التراجيدى. فقالب الدراما التراجيدية الذى يطابق مفهومنا الحديث لم يكتشف لأول مرة إلا فى عصر الواقعية السياسية، الذى نقل الصراع الدرامى من السلوك ذاته إلى روح البطل. ذلك لأن العصر الذى يتمكن من فهم المشكلات التى ينطوى عليها السلوك المرتكز على الواقع المباشر، هو وحده الذى يستطيع أن يعزو قيمة أخلاقية إلى الموقف الذى يعمل حساباً لمقتضيات العالم، وإن كان معادياً للأفكار.

ولقد كانت المذاهب الأخلاقية المتأخرة فى العصور الوسطى تمثل مرحلة الانتقال من أسرار العصور الوسطى غير التراجيدية وغير الدرامية إلى تراجيديات

العصر الحديث. فهي أول تعبير عن الصراع الروحي الذي تصاعدت به الدراما في عصر اليزابيث حتى جعلت منه صراعاً تراجمياً للضمير^(١). أما المعاني الرئيسية التي أضافها شيكسبير ومعاصروه إلى وصف هذا الصراع الروحي، فهي حتمية الصراع، واستحالة حله في نهاية الأمر، والانتصار الأخلاقي للبطل وسط الكارثة. وكان أول ما أتاح هذا الانتصار هو مفهوم المصير الحديث، الذي يختلف أساساً عن الفكرة الكلاسيكية في أن البطل التراجيدي يؤكد مصيره ويقبله على أنه شيء له دلالة ومعناه الكامن. فالمصير لا يصبح تراجمياً أو أسائياً بالمعنى الحديث إلا لكونه يقبل. وإن التشابه العقلي بين فكرة التراجيديا هذه وبين الفكرة البروتستانتيّة في القدر المكتوب (أو الجبر) لهما تشابه لا تخطئه العين، وحتى لو لم يكن هناك اعتماد مباشر، فإن هذه على الأقل حالة من حالات التوازي في تاريخ الأفكار، يترتب عليها أن يكون ظهور أول بوادر التراجيديا الحديثة في نفس الوقت الذي حدث فيه الإصلاح الديني، أمراً له دلالة حقيقية.

ولقد كانت توجد، في عصر النهضة والمannerism، ثلاثة أنواع للمسرح في البلاد الأوروبية المتمدنة، كانت مستقلة بدرجات متفاوتة:

- ١- المسرحية الدينية، التي انتهت عهدها في كل البلدان ما عدا أسبانيا.
- ٢- والمسرحية الثقافية، التي انتشرت في مكان بانتشار النزعة الإنسانية، ولكنها لم تصبح شعبية في أي موضع،
- ٣- والمسرح الشعبي، الذي خلق عدداً من القوالب المختلفة، يتفاوت ما بين "كوميديا الصنعة Commedia dell'arte". والدراما الشيكسبيرية التي تقترب من الأدب بدرجات متفاوتة، ولكنها لا تفقد أبداً اتصالها بمسرح العصور الوسطى. وقد أدخلت دراما النزعة الإنسانية ثلاثة تجديدات هامة: فهي قد حولت مسرحية العصور الوسطى، التي كانت تتألف أساساً من الاستعراضات والحركات الصامتة Pantomime، إلى عمل من الفن الأدبي، وهي قد فصلت خشبة المسرح عن صالة العرض لكي تزيد من تأثير

(١) Cf. Allardyce Nicoll : British Drama, 1945, 3rd edit., P. 42.

الإيهام illusion ، وأخيراً فإنها ركزت حركات الممثلين مكانياً وزمانياً — أى أنها استعاضت عن المبالغة الملحمية للعصور الوسطى بالتركيز الدرامى لعصر النهضة^(١). ولم يأخذ شيكسبير، من هذه التجديدات، إلا بالأول، ولكنه احتفظ إلى حد ما بالاتصال الذى كان قائماً فى العصور الوسطى بين خشبة المسرح وصالة العرض، وكذلك بالاتساع الملحمى للدراما الدينية، فضلاً عن مرونة الحركات التمثيلية. وقد كان فى هذا الصدد أقل تقدمة من مؤلفى الدراما من أدباء النزعة الإنسانية، ولهذا السبب بدوره لم يكن له خلفاء حقيقيون فى الأدب الدرامى الحديث. ذلك لأن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية، والدراما الهورجوازية فى القرن الثامن عشر، وكذلك دراما النزعة الكلاسيكية الألمانية، فضلاً عن المسرح الذى يسير فى اتجاه النزعة الطبيعية فى القرن التاسع عشر، ابتداء من سكريب Scribe ودوما الابن Dumas إلى أمسن وفو — كل هذه كانت، من الناحية الشكلية على الأقل، أقرب إلى دراما النزعة الإنسانية منها إلى ذلك النوع الشيكسبيرى من المسرحية، الذى كان تركيبه غير محكم، وكان الإيهام الذى تحدث فيه المظاهر بسيطاً إلى حد ما. ولم يحدث رجوع حقيقى إلى اتخاذ القالب الشيكسبيرى إلا بعد ظهور الفيلم السينمائى. وبطبيعة الحال فإن جزءاً فقط من عناصر هذا القالب هو الذى احتفظ به فى هذه الحالة — ولاسيما الأسلوب التراكبى فى التأليف، والانفصال فى حركة التمثيل، والتغيرات المفاجئة للمنظر، ومعالجة المكان والزمان بطريقة حرة شديدة التنوع. ومع ذلك فلا يمكن أن يكون الفيلم أكثر أو أقل حرماً من الدراما الحديثة على القضاة على الإيهام الذى تحدثه المظاهر المسرحية. وهكذا فإن التراث المسرحى الذى كان شائعاً فى العصور الوسطى، والذى كان لا يزال حياً عند شيكسبير ومعاصريه ، قد هدم على يد النزعة الإنسانية، والمانريزم، والباروك — ولم تبق من آثاره عند مؤلفى الدراما اللاحقين إلا ذكريات

(١) Cf. Hennig Brinkmann : Anfänge des modernen Dramas in Deutschland, 1933, P. 24.

فحسب، ومن الواضح أنه لا يوجد اتصال عقلي بين شيكسبير وبين أوجه الفيلم التي تذكرنا بهذا التراث. فهذه الأخيرة إنما ترجع إلى الإمكانيات التي يتيحها أسلوب تكتيكي قادر على حل الصعوبات التي تجاهلها مسرح شيكسبير بسذاجة وغبلة.

ولقد كانت أخص مميزات مسرح شيكسبير، من وجهة النظر الأسلوبية، هي الجمع بين التراث الجماهيري وبين تجنب الاتجاه المؤدى إلى "الدراما المنزلية domestic drama". فهو، على خلاف معظم معاصريه، لا يستمد شخصياته الرئيسية من شخصيات الطبقة الوسطى التي تنتمي إلى مجال الحياة اليومية، ولا يدخل في مسرحياته طريقتها الخاصة، التي تبالغ في الانفعالات وتميل إلى الإفراط في صلب الأمور بالصبغة الأخلاقية. فحتى عند مارلو نصادف شخصيات رئيسية - مثل برنابا المرابي والدكتور فاوست - كان من الممكن أن تكون، على أقصى تقدير، شخصيات ثانوية في دراما النزعة الإنسانية. أما شيكسبير، الذي تتخذ شخصياته طابعا أرستقراطيا، حتى عندما تكون منتمية إلى الطبقة الوسطى، فإنه يمثل نوعاً من الرجوع إلى الوراء، من وجهة نظر علم الاجتماع، حتى إذا ما قورن بمارلو. ولكن كان يوجد من بين معاصري شيكسبير الأصغر منه سناً، مؤلفون للدراما، مثل توماس هيوود T. Heywood وتوماس ديكر T. Dekker كانوا في كثير من الأحيان يعملون لمسرحياتهم إطار ينتمي كل الانتماء إلى مجال الطبقة الوسطى ويعبر عن نظرتها الخاصة إلى الحياة. فهم يختارون أبطالهم من التجار والصناع، ويصورون حياة الأسرة وطبائعها، ويسمون إلى التأثيرات الميلودرامية، واستخلاص موضوعات مرتبطة بالحب والانفعالات، وتصوير بيئات مفرقة في الواقعية، كستشفيات المجانين، وبيوت الدعارة، إلخ. والمثل الكلاسيكي للطريقة "البورجوازية" في معالجة تراجيديا الحب في هذه الفترة هو مسرحية "امرأة قتلت برحمة A Woman Killed with Kindness"، لـهيوود Heywood وهي مسرحية كان بطلها رجلاً نبيلًا، ولكن رد فعله على انهيار زواجه يتخذ طابعاً غير بطولي وغير فروسي على الإطلاق. فهي مسرحية تعالج مشكلة، وتدور حول موضوع الزنا، الذي يبدو أنه كان من موضوعات الساعة، كما تدور مسرحية "من المؤسف أنها عاهرة

"Tis Pity She's a Whore" لفورد Ford حول موضوع شيق هو العلاقة الجنسية بين المحارم، وكما تدور مسرحية "السيديل The Changeling" لدلستن Middleton حول سيكولوجية الخطيئة. ففي هذه المسرحيات، التي ينبئ أن نضيف إليها الدراما العاطفية العنيفة "أردن أوف فيفرشام Arden of Feversham"، وهي دراما لا يعرف مؤلفها، تتجلى روح الطبقة الوسطى في الاهتمام بالجريمة، التي هي في نظر البورجوازي المتمسك بمبدأ النظام فوضى كاملة. أما عند شيكسبير فإن العنف والخطيئة لا يصطبغان أبداً بهذا الطابع الإجرامي. فالأشرار عنده ظواهر طبيعية تجد من الاستحيل عليها التنفس في الجو العائلي لدرامات الطبقة الوسطى عند هيود، وديكر، وميدلتن، وفورد. ومع ذلك فإن الطابع الأساسي لفن شيكسبير يصطبغ تماماً بصبغة مطابقة الطبيعة، ليس فقط بمعنى أنه يتجاهل عوامل الوحدة، والاقتصاد، والنظام، التي كان يؤكد الفن الكلاسيكي، بل أيضاً لأنه يبذل جهداً كبيراً لكي يزيده مادته على الدوام اتساعاً واستفاضة. ولقد كان تصويره للشخصيات، بوجه خاص، مطابقاً للطبيعة، ويكفيها في هذا الصدد أن نتأمل الاختلافات النفسية بين شخصياته، ومطابقة أبطاله للبشر الذين نصادفهم من حولنا، من حيث أنهم كتلة من المتناقضات، وآخرون بنقاط الضعف. وحسبنا في ذلك أن نتأمل شخصية "لير"، الذي كان عجوزاً أحمق، وشخصية "عطيل"، الذي كان فتى طفولياً ضحكاً، و"كورولانوس"، التلميذ العنيد الطموح، و"هاملت"، الضعيف، السمين، القصور النفس، و"قيصر" مريض المرح، الأصم في إحدى أذنيه، المغرور، المتطير، المتناقض، الذي يسهل التأثير فيه، والذي كان لديه مع ذلك من العظمة ما يستحيل التخلص من تأثيره. وقد زاد شيكسبير من حدة مطابقة الشخصيات التي يصورها للطبيعة عن طريق تلك "الوقائع الصغيرة الحقيقية"، كما هي الحال عندما يطلب الأمير هنري كأماً من الجمعة بعد القتال، أو عندما يمسح كورولانوس المرق من فوق حاجبه، أو عندما يقول ترويلوس بتحذير كريسيديا من هواء الصباح البارد بعد أول ليلة حب لهما بقوله: "سيصيبك البرد وتلعنني".

ولكن نزعة مطابقة الطبيعة لها عند شيكسبير حدودها الواضحة التي لا تتعداها. فهو يخلط على الدوام بين السمات الفردية والسمات التقليدية، وبين المعقد

والبسيط الساذج، وبين الأكثر تمدينًا وتهذيبًا والأكثر بدائية وخشونة. وهو يقتبس، بطريقة مستعمدة منظمة، بعض الأساليب التي يجدها في تناول يده، ولكنه في أحيان أكثر يقوم بعملية الاقتباس هذه دون تفكير أو تمحيص. ولقد كان أشنع أخطاء النقد القديم لشيكسبير هو النظر إلى كل الوسائل التعبيرية عند هذا الشاعر على أنها حلول ناتجة عن الروية وأعمال الفكر والتحكم في الصنعة الفنية. والأسوأ من ذلك، محاولة تفسير كل خصائص شخصياته على أساس دوافع نفسية باطنة، مع أنها في الواقع قد ظلت إلى حد بعيد كما وجدها شيكسبير في مصادره، أو اختيرت لسبب واحد هو أنها تمثل أبسط وأسرع وأسهل الحلول لصعوبة لا يجد مؤلف الدراما أنها تستحق منه إبداء أى مزيد من الاهتمام بها^(١). وأبرز مظاهر النزعة الاصطلاحية، أو نزعة اتباع العرف السائد، عند شكسبير، هو استخدامه المتكرر لأنماط مألوفة مستمدة من مسرحيات سابقة. فالكوميديات الأولى عنده تحتفظ بشخصيات نمطية من الكوميديا الكلاسيكية وفن المحاكاة الهزلية mime، بل أن شخصية تبدو أصيلة معقدة، مثل هامليت، إنما تمثل نمطًا مألوفًا — أعني نمط "الحزين أو السوداوى melancholist" الذى كان الذوق الشائع فى أيام شكسبير يميل إليه، والذى نصادفه على الدوام فى الأدب المعاصر. ولكن النزعة الطبيعية النفسية عند شكسبير لها أيضًا حدودها فى نواح أخرى. فهناك أمثلة متعددة خرق فيها شكسبير قواعد ذلك التحليل السيكولوجى الذى كان هو ذاته فى واقع الأمر أول رائد عظيم له. ومن هذه الأمثلة، افتقار طريقة رسمه للشخصيات إلى الإطار والاتساق، وظهور متناقضات وتغيرات لا دافع لها فى سلوك هذه الشخصيات، وقيامها بوصف ذاتها وتفسير ذاتها فى أحاديث متفردة أو جانبية، والافتقار إلى المنظور فيما تقوله عن نفسها وعن خصومها، وتعليقاتها، التى ينبغى على الدوام أن تؤخذ حرفيًا، وذلك القدر الهائل من الكلام غير المتعلق بالموضوع، الذى لا يتصل بشخصية المتكلم، وعدم تنبؤ الشاعر، الذى ينسى أحيانًا من هو الذى يتحدث بالفعل، وهل هو جلوستر أو لير، بل حتى تيمون أو لير، والذى يعتمد فى كثير من الأحيان إلى جعل شخصياته

(١) Cf. L.L. Schuecking op. cit., Passim — E.E. Stoll : Art and Artifice in Shakespeare, 1934.

تقول سطورا لها وظيفة غنائية أثيرة، موسيقية خالصة، والذي يتحدث في كثير من الأحيان من خلال شخصياته. ومع كل ذلك فإن مظاهر الإهمال التي يسمح لها بالتسلل إلى كتاباته لا تقلل من عمقه وحكمته النفسية في شيء. ذلك لأن في شخصياته من الصدق الباطن الذي يفرض نفسه على المرء، ومن الكيان الحقيقي الذي لا يستنفد، ما يجعلها تظل تحيا وتتغنى، مهما دب فيها من تناقض، ومهما أسيء رسمها. ومع ذلك فإن شيكسبير قد وقع في كل الأخطاء التي ارتكبها غيره من كتاب الدراما في عصر اليزابيث في حق الصدق النفسي. فهو من نفس نوعهم، وإن كان أعظم منهم إلى حد لا يقبل المقارنة. كذلك فإن عظمته لا تتسم بشيء من ذلك "الكمال" و"التنزه عن الخطأ" الذي كان يتصف به الكلاسيكيون. فهو يقتدر إلى سلطتهم المطلقة، ولكنه يتخلص أيضًا من بساطتهم ورتابتهم المملة. وقد أدرك الكتاب في كل الأوقات، وأكدوا، أن شيكسبير يمثل ظاهرة فريدة، وأن أسلوبه الدرامي يتعارض مع القوالب الكلاسيكية والمعيارية. فقد رأى فولتير، بل وجونسون، أن هناك قوة وحشية طبيعية تمارس عملها هنا، ولا تعباً، "بالقواعد" أو تخضع لسيطرتها، وهي قمة لا يمكن أن يعبر عنها إلا قالب درامي يختلف كل الاختلاف عن التراجيديا الكلاسيكية. وإن أي شخص لديه شعور بالاختلافات الأسلوبية ليدرك أن الأمر هناك على الدوام اعتراف بأن الاختلاف تاريخي واجتماعي. ولا يتفح الفارق الاجتماعي إلا عندما يحاول المرء تفسير سبب نجاح أحد النوهين في إنجلترا، والآخر في فرنسا، وماذا يمكن أن تكون الصلة بين تركيب الجمهور وبين انتصار قالب الدراما الشكسبيرى هنا وقالب "التراجيديا الكلاسيكية" هناك.

ومن أهم العوامل التي زادت من صعوبة تقدير الطابع الفردي لشيكسبير، إصرار الناس على أن يعدوه أعظم شاعر لعصر النهضة الإنجليزي. ولا جدال في أن منه ينطوى على عناصر معينة مماثلة لسمات عصر النهضة - وهي عناصر فردية وإنسانية - ونظراً إلى أن كل مؤرخ للأدب القومي في أوروبا الغربية في القرن الماضي كان يطمح إلى إثبات أن بلاده كانت فيها حركة نهضة أو أحياء خاصة بها، فإن أحداً لم يكن من الممكن أن يجد مثلاً لهذه الحركة في إنجلترا أجدر من شيكسبير، الذي كانت حيويته الهائلة، على أية حال، متمشية إلى أبعد حد مع

المفهوم السائد عن عصر النهضة. ومن جهة أخرى فإن أصحاب هذا الرأي حجزوا عن تفسير طابع التعمد والإسراف والمبالغة الفياضة في أسلوب شيكسبير. ويمكن القول أن العجز عن تفسير هذه السمات في أسلوب شيكسبير، هو الذى يعطل تأييد عدد كبير من الباحثين، منذ جيل مضى، للفكرة القائلة أن طابع الباروك هو المميز للدراما الشيكسبيرية⁽¹⁾، وذلك عندما أعيد النظر في مفهوم الباروك، وأخذت الأعمال الفنية المنتمية إلى عصر الباروك تلقى إقبالا كبيرا بين الناس في ذلك الوقت. والواقع أنه لو نظر المرء، إلى الرغبة الجامحة، والماطفة الجياشة، والاندفاع، والمبالغة، على أنها صفات يتميز بها عصر الباروك، لكان من السهل بطبيعة الحال أن يعد شيكسبير واحدا من شعراء الباروك. غير أن من المستحيل القول بوجود موازنة ملموسة بين أساليب التأليف عند كبار فناني الباروك مثل برنيني، وروبنز، ورمبرانت، وبين نظائرها عند شيكسبير. ولو طبقنا مقولات الباروك التى وضعها "فلفين Woelfflin" - وهى التصويرية Pictorialness والعمق المكاني، والافتقار إلى الوضوح والوحدة - على شيكسبير، لكان ذلك إما إغراقا فى عموميات لا معنى لها، وإما ارتكازا على قوامض لفظية محضة. ومن المعترف به بالطبع أن شيكسبير ينطوى على عناصر معينة من أسلوب الباروك، مثلما ينطوى فن ميكلائنجلو على أمثال هذه العناصر. غير أن مبدع شخصية عطيل ليس أقرب إلى الباروك من مبدع مقابر المديتشى. وكل منهما يمثل حالة خاصة امتزجت فيها عناصر من عصر النهضة، ومن حركة المانرزم، ومن الباروك، بطريقة معينة، مع فارق واحد هو أن سمات عصر النهضة أغلب فى حالة ميكلائنجلو، على حين أن اتجاهات المانرزم هى الغالبة فى حالة شيكسبير. وتوحى الوحدة التى لا تنقسم بين النزعة الطبيعية وبين النزعة التقليدية الاصطلاحية بأن أفضل وسيلة لتفسير القالب الشيكسبيرى هى أن نفسره من ناحية المانرزم. فهناك حجج كثيرة تؤيد اتخاذ المانرزم نقطة بداية للتحليل، منها المزج المستمر بين الموضوعات التراجيدية والموضوعات الكوميديّة،

(1) Oskar Walzel : "Shakespeares dramatische Baukunst", Jahrb. d. Deutschen Shakespeare - Gesellschaft, vol. 52, 1916 - L.L. Schuecking : "The Baroque Character of the Elizabethan Hero". The Annual Shakespeare Lecture, 1938 - Wilhelm Michels : "Barockstil in Shakespeare and Calderon", Revue Hispanique, 1929, LXXV, PP. 370- 458 .

والطابع المختلط للاستعارات اللفظية، والتضاد الشديد بين العناصر العينية والمجردة، والعناصر المسيحية والعقلية، فى اللغة، والنمط الزخرفى للتأليف، الذى يكون فى أحيان كثيرة مفتعلاً (كما هى الحال مثلاً فى تكرار الأسطر المعبرة عن جحود الأبناء والبنات فى "الملك لير"، وتأكيد العنصر اللامنطقى، المتناقض، الذى لا يمكن فهم أسرارهِ، فى الحياة، وفكرة اتخاذ الحياة طابعاً مسرحياً شبيهاً بالعلم، وما تنسم به من قهر ومن قيود. كذلك فإن التصنع فى لغة شكسبير، وما فيها من تكلف وبحث جنونى عن الأصالة، هى بدورها صفات تنتمى إلى حركة المانريزم، ولا يمكن تفسيرها إلا على أساس الذوق الشائع فى عصر المانريزم. ولقد كان تأتقه اللفظى، واستعاراته التى كانت فى كثير من الأحيان غامضة مثقلة بالمعانى، وتكديسه للمقاربات اللفظية، والجناس، والتورية، وشغفه بالأسلوب المعقد الغامض المتشابه، كل ذلك يتمشى مع اتجاه المانريزم، شأنه شأن العناصر المسرفة الغريبة المتناقضة التى لا يخلو منها أى عمل لشكسبير خلوا تاماً. وكذلك الحال فى المداهبة الشبكية بين الفتيات المتفكرات فى صورة فتيان، وبين الشبان فى المسرحيات الكوميديّة، والمحب الذى له رأس حمار فى ليلة سيف، والبطل الأسود فى "عطيل" والقائمة المنحنية للفوليهو Malvolio فى "الليلة الثانية عشرة"، والساحرات والغابة المتحركة فى "ماكبيث"، ومناظر الجنون فى "لير" و"هاملت"، وجو يوم القيامة المخيف فى "تهمون الأثينى"، والتمثال الناطق فى "أقصوّة شتاء"، وتركيب العالم السحري فى "العاصفة"، إلخ. كل هذا يؤلف جزءاً من أسلوب شكسبير، وإن لم يكن يستنفد جميع مولداته.

الفصل الثامن

مفهوم الباروك

كانت حركة المانريزم، بوصفها أسلوباً فنياً، تتمشى مع نظرة منفضة إلى الحياة، ولكن هذه النظرة كانت مع ذلك منتشرة بطريقة متجانسة في جميع أرجاء أوروبا الغربية. أما الباروك فهو تعبير عن نظرة إلى العالم كانت في ذاتها أكثر تجانساً، ولكنها اتخذت أشكالاً متباينة في مختلف البلدان الأوروبية. فالمانريزم كانت، كالأسلوب، القوطي، ظاهرة أوروبية عامة، حتى لو كانت قد اقتصرَت على أوساط أضيق بكثير من تلك التي انتشر فيها الفن المسيحي في العصور الوسطى. أما الباروك، فنظرًا إلى كثرة فروع النشاط الفني التي يضمها، وكثرة الأشكال المتباينة التي اتخذها في كل بلد وفي كل مجال ثقافي، فإنه يبدو من الشكوك فيه أن يكون من الممكن رد هذا كله إلى حد واحد مشترك. فالباروك في أوساط البلاط والأوساط الكاثوليكية يختلف كل الاختلاف عنه في مجتمعات الطبقة الوسطى والمجتمعات البروتستانتية. وفن برنهني Bernini وروبنز Rubens يصور عالماً داخلياً وخارجياً يختلف عن عالم رمبرانت Rembrandt وفان جوين van Goyen بل إن المرء يستطيع أن يدرك وجود فوارق حاسمة حتى في داخل كل من هذين الاتجاهين الأسلوبيين الكبيرين. وأهم هذه الانقسامات الفرعية هي انقسام الباروك البلاطي الكاثوليكي إلى اتجاه حسي، زخرفي مادي، بالمعنى التقليدي للفظ الباروك، وأسلوب كلاسيكي النزعة، يتميز بأنه أكثر صرامة وأدق من الناحية الشكلية. صحيح أن النهار الكلاسيكي كان ماثلاً في الباروك منذ البداية، ومن الممكن التأكيد من وجوده بوصفه تياراً خلفياً في جميع الأشكال القومية الخاصة لفن الباروك، ولكنه لا يصبح هو السائد إلا في حوالى عام ١٦٦٠، في ظل الظروف الاجتماعية والسياسية الخاصة التي سادت فرنسا في ذلك الوقت. وإلى جانب هذين النوعين الأساسيين من الباروك الكنسى والبلاطى، يوجد في البلاد الكاثوليكية اتجاه مطابق

للطبيعة يبرز على نحو مستقل عند بداية هذه الفترة، وكان له مؤيدون متحمسون هم كارافاجو Caravaggio ، ولوى لونان Louis Le Nain ، وربيرا Ribera ولكنه أصبح يتمثل فيما بعد على نحو ضمني في أعمال جميع الفنانين الكبار. وكما سادت الكلاسيكية آخر الأمر في فرنسا، فكذلك أصبحت لها السيادة آخر الأمر في هولندا، وفي هذين الاتجاهين كان للعوامل الاجتماعية المتحكمة في الباروك تأثيرها المستقل.

وكان بناء الأساليب الفنية قد أخذ يزداد تعقيداً منذ العصر القوطي، وازداد التوتر بين المضمون الروحي لكل منها، وتبعاً لذلك أصبحت العناصر المختلفة للفن أقل تجانساً. ومع ذلك فقد كان لا يزال من الممكن، قبل عصر الباروك، تحديد الاتجاه الفني لعصر معين، ومعرفة ما إذا كان مطابقاً للطبيعة أم مضاداً لها، متجهاً إلى الوحدة أم إلى التمايز. كلاسيكياً أم مضاداً للكلاسيكية – أما في العصر الذي نتحدث عنه فلم يعد للفن طابع أسلوبى متجانس بهذا المعنى الدقيق، فهو مطابق للطبيعة وكلاسيكى، وتحليلي وتركيبى في نفس الآن. وهكذا تزدهر أمام أعيننا في وقت واحد، اتجاهات متعارضة تمارضاً تاماً، ونشاهد فنانين متعاصرين، مثل كارافاجو وبوسان Poussin وروبنز وهالز Hals ، ورمبرانت وفان ديك van Dyck ، يقفون في معسكرات مختلفة كل الاختلاف.

ومن الملاحظ أن فن القرن السابع عشر، في مجموعه، لم يدرج ضمن فئة واحدة تسمى باسم الباروك إلا في الآونة القريبة. أما عندما ظهر هذا المفهوم لأول مرة في القرن الثامن عشر، فإنه كان يطلق فقط على تلك الظواهر الفنية التي كانت تعد، وفقاً للنظرة الجمالية الكلاسيكية السائدة عندئذ، مسرفة، مختلطة، مفرطة في الغرابة والشذوذ^(١). وكانت النزعة الكلاسيكية ذاتها مستبعدة من هذا المفهوم الذي ظل سائداً حتى نهاية القرن التاسع عشر. فموقف فنكلمان Winkelmann . ولسنج، وجوته، بل أيضاً موقف بوركارت، كان لا يزال يسترشد أساساً باتجاه النظرية الكلاسيكية، إذ أنهم جميعاً يرفضون الباروك بسبب "افتقاره إلى الانتظام"

(١) Cf. Francesco Milizia : Dizionario della belle arti del disegno, 1797.

و"مزاجه المتقلب". وهم يفعلون ذلك باسم نظرة جمالية تدخل فنانًا لا شك في انتعاشه إلى عصر الباروك، مثل بوسان، ضمن النماذج التي تعدها كاملة بحق. والواقع أن بوركارت، ومن تلاه من أصحاب النظرة الخاصة Purists إلى الفن، مثل كروتشه، وهم الذين هجروا عن التحرر من عقلانية القرن الثامن عشر التي كانت في كثير من الأحيان ضيقة الأفق، لم يدركوا من الباروك سوى مظاهر انعدام المنطق والافتقار إلى البناء، ولم يروا إلا الأعمدة التي لا تركز على شيء، والجدران المنحنية وكأنها مصنوعة من الورق المقوى، والأشكال البشرية التي تلون بطريقة مصطنعة، وتسلك مسلكًا غير طبيعي كأنها على مسرح، والنحاتين الباحثين عن تأثيرات سطحية إيهامية تنتمي بطبيعتها إلى التصوير، وينبغي، كما أكد النقاد، أن تظل وقفًا عليه. وإن المرء ليتصور أن تجربة فنان مثل رودان، مثلاً، كانت في ذاتها كافية لجعل مقلدى النزعة الكلاسيكية هؤلاء يدركون معنى هذا النحت وقيمه. ولكن تحفظاتهم على الباروك هي في الوقت ذاته تحفظات على النزعة الانطباعية. وعندما نعى كروتشه على فن الباروك "رداءة ذوقه"، كان يمثل في الوقت ذاته التقاليد الأكاديمية المعادية للفن الحديث.

أما إعادة تفسير وتقييم الباروك، بالمعنى الذي يفهم به هذا اللفظ اليوم، وهو عمل قام به أساساً فلفلين Woelfflin وريجل Riegl فلم يكن من الممكن تصورهما لو لم يكن قد سبقها فهم واستيعاب للنزعة الانطباعية. فالمقولات التي وضعها فلفلين لأسلوب الباروك ليست في الواقع إلا تطبيقاً لمفاهيم الانطباعية على فن القرن السابع عشر - أي على جزء من هذا الفن، إذ أنه هو ذاته يصل إلى الوضوح في مفهوم الباروك على حساب التجاهل الصارخ للنزعة الكلاسيكية في القرن السابع عشر. وقد ترتب على هذا التحيز إلى جانب واحد، إلقاء ضوء نفاذ على الباروك غير الكلاسيكي، وهذا أيضاً هو السبب في أن فن القرن السابع عشر يبدو في هذه الحالة وكأنه لا يعدو أن يكون الضد الديالكتيكي لفن القرن السادس عشر، لا استعرازا له. ذلك لأن فلفلين يبالغ في الإقلال من أهمية النزعة الذاتية في

(١) B. Croce : Storia della età barocca in Italia, 1929, P. 23.

عصر النهضة، كما يبالغ في تقدير أهمية هذه النزعة في عصر الباروك. وهو يلاحظ في القرن السابع عشر بداية ظهور الاتجاه الانطباعي، الذي يصفه بأنه "أهم تغيير في اتجاه الفن طوال تاريخه"^(١)، ولكنه لا يدرك أن اصطباع نظرة الفنان إلى العالم بالصيغة الذاتية، وتحول "الملموس" إلى "مرئي"، والجوهر إلى مجرد مظهر، وإدراك العالم على أنه انطباع وتجربة، والنظر إلى الوجه الذاتي على أن له الأولوية، وتأكيد الطابع العابر الكامن في كل انطباع بصري - لا يدرك أن هذا كله يبلغ كماله في الباروك، وإن كان عصر النهضة والمانريزم هما اللذان مهدا له إلى حد بعيد. وهكذا فإن فلفلين الذي لا يهتم بالشروط الخارجة عن مجال الفن، والممهدة لهذه النظرة الدينامية إلى العالم، والذي يتصور المجرى الكامل لتاريخ الفن على أنه وظيفة شبه منطقية مكتفية بذاتها ومنطوية على ذاتها، يغفل الأصل الحقيقي لتغير الأسلوب عن طريق تجاهله للمقدمات الاجتماعية الضرورية لهذا التغير. ذلك لأنه حتى لو كان من الصحيح تمامًا أن اكتشاف اختفاء أسلاك العجلة الدوارة عندما تدخل في تجربتنا الذاتية ينطوي على نظرة جديدة إلى العالم بالنسبة إلى القرن السابع عشر، فعلى المرء إلا ينسى أن التطور الذي أدى إلى هذا الكشف وما يمثله قد بدأ بتفكك التصوير الرمزي الذي ينصب على أفكار، وحلول نظرة بصرية متزايدة الاستقلال، إلى الواقع، في العصر القوطي، وإن هذا التطوير يرتبط مباشرة بانتصار التفكير الأسى على التفكير "الواقعي".

ويعرض فلفلين مذهبه على أساس خمسة أزواج من التصورات، توضع في كل منها سمة من سمات عصر النهضة في مقابل صفة من صفات الباروك، وتدل كلها - باستثناء واحد فقط من هذه النقائض - على حدوث نفس التطور، من نظرة أكثر صرامة إلى الفن، إلى نظرة أخرى أكثر تحرراً. هذه المقولات هي : (١) الخطى linear والتصويرى Painterly ، (٢) المسطح Plane والعسق recession (٣) القالب المقلد والمفتوح، (٤) الوضوح والغموض، (٥) الكثرة والوحدة. فأساس مفهوم الباروك عند فلفلين هو السعى إلى ما هو تصويرى Painterly - أى إلى

(١) H. Wölfflin : Kunstgeschichliche Grundbegriffe. 1929, 7th edit., PP. II - 4 .

تفكيك القالب الراسخ، التشكيلي، والخطي، إلى شيء متحرك، مخلق، لا يمكن إدراك كنهه، وهو محو الحدود والخطوط الواضحة، وإيجاد انطباع بوجود غير المحدود، وغير المحصور، واللامتناهي، وتحويل الوجود السكوني الجامد الموضوعي إلى صيرورة، ودالة متغيرة function، واعتماد متبادل بين الذات والموضوع. والابتعاد عن المسطح في اتجاه العمق يعبر عن نفس النظرة الدينامية، ونفس المعارضة لكل ما هو ثابت، وما هو موضوع بصورة نهائية قاطعة، وكذلك معارضة كل شيء له حدود ثابتة، والأخذ بنظرة إلى العالم، يفهم فيها المكان على أنه شيء بسبيل التكون، وعلى أنه دالة قابلة للتغير. والطريقة التي يؤثر عصر الباروك استخدامها للتعبير عن العمق المكاني هي استخدام أمامية foreground مفرطة في الحجم، وأشكال تحويلية repoussoir figures^(٢) تقرب من المشاهد إلى أقصد حد، والإقلال المفاجيء من حجم الموضوعات الموجودة في خلفية الصورة. وعلى هذا النحو يكتسب المكان مرونة كامنة، والأهم من ذلك أن المشاهد يشعر، نتيجة لوجهة النظر القريبة منه إلى أقصى حد، بأن عنصر المكان إنما هو شكل من أشكال الوجود ينتمي إليه، ويعتمد عليه، وكأنه هو ذاته الذي يخلق. أما اتجاه الباروك إلى الاستماعة عن المطلق بالنسبي، وعن المزيد من التدقيق بالمزيد من التحرر، فيتجلى على أوضح صورة في شغفه بالقالب "المفتوح" الذي يفتقر إلى البناء الهندسي. ففي التكوين المغفل، "الكلاسيكي"، يكون الموضوع الذي يصور ظاهرة منظومة على ذاتها، وتكون كل عناصره مرتبطة بعضها ببعض ومعتمدة بعضها على بعض، ولا يبدو أي شيء زائداً أو ناقصاً في هذا الكل المحكم، على حين أن التكوينات المفتقرة إلى البناء الهندسي في فن الباروك تعطي على الدوام انطباعاً بأنها ناقصة ومفككة إلى حد ما. فهي تبدو كأنها تشير إلى ما وراء ذاتها، وكأنها تقبل مزيداً من التكملة. فكل شيء صلب مستقر فيها يبدأ في الاهتزاز، وتقل قيمة الاستقرار الذي تعبر عنه الخطوط الأفقية والرأسية، وفكرة التوازن والتماثل، ومبدأ ملء السطح وملاءمة الصور لخط

(٢) المقصود من هذا التعبير هو وضع شكل في أمامية الصورة، في الطرف الأيمن أو الأيسر عادة، بهدف تحويل عين المشاهد إلى وسط الصورة. وهذا الشكل التحويلي يساعد على ذلك عن طريق الإيماء بالحركة في الاتجاه المطلوب.

(المترجم)

Ibid., P. 136.

الإطار. فأحد جانبي التكوين يؤكد دائماً أكثر من الآخر، وتقدم إلى المشاهد على الدوام تلك الجوانب التي تبدو عرضية، مرتجلة، عابرة، بدلاً من الجوانب "النقية" للوجه والشكل الجانبي. ويقول فلغلين "إن الاتجاه يسير آخر الأمر نحو جعل الصورة لا تبدو كأنها قطعة من الواقع منطوية على ذاتها، بل تبدو كأنها عرض هابر كان من حسن حظ المشاهد أنه شارك فيه لحظة .. فالهدف كله هو جعل الصورة في كليتها تبدو غير مقصودة". وبالاختصار فإن النظرة الفنية للباروك هي نظرة سينمائية، والحوادث التي تصور تبدو كأنها حوادث استرق فيها السمع وشوهدت بتلصص، وفيها تحصى كل بادرة قد توحى بالاهتمام بالمشاهد، ويبدو كل ما يقدم وكأنه ناتج عن المصادفة البحتة. ويرتبط بصفة الارتجال هذه أيضاً، ذلك الافتقار إلى الوضوح في العرض. فمظاهر التداخل الكثيرة، التي تتخذ في كثير من الأحيان صيغة هنيئة، والفروق المفرطة في حجم الموضوعات التي ترى في المنظور، وتجاهل الخطوط الموجهة التي يعطيها إطار الصورة، ونقص المادة، وعدم التساوى في معالجة الموضوعات، كل هذه تستخدم معنا لكي يصبح من الصعب على المشاهد رؤية الصورة ككل واضح. وإن التقدم العادي للتطور التاريخي ذاته ليقوم بدور معين في زيادة النفور مما هو شديد الوضوح والظهور، وفي العملية التي تنتقل - داخل ثقافة متطورة باستمرار - من البسيط إلى المعقد، ومن الواضح إلى الأقل وضوحاً، ومن الظاهر إلى الخفى المحتجب. وكلما كان الجمهور أكثر ثقافة، وأشد تدقيقاً، وأذكى في طريقة اهتمامه بالفن، كان أكثر إلحاحاً في طلب هذا التركيز للمنبهات الفنية. ولكن، إلى جانب ما في الجديد، والصعب، والمعقد، من جاذبية فإن هذه أيضاً محاولة لإثارة الشعور بأن المرض لا يمكن استنفاده، ولا يمكن فهمه، ولا نهاية له، في نفس المشاهد - وهو ميل يسود فن الباروك بأسره.

كل هذه الخصائص تعبر عن نفس الدافع المضاد للكلاسيكية. المتجه نحو ما هو عفوى، لا تحده قيود، ولكن هناك معياراً واحداً من المعايير الأسلوبية التي ناقشها فلغلين - وأعني به السعى إلى الوحدة - يعد تعبيراً عن مزيد من الرغبة في التركيب. وبالتالي عن مبدأ أكثر دقة في التكوين. فلو كانت العملية الطبيعية تعضى وفقاً للمنطق الخالص، كما يفترض فلغلين، لكان من المحتم أن يرتبط بالميل إلى ما

هو تصويرى، وإلى التمايز المكانى، وإلى ما هو مفتقر إلى البناء الهندسى، وما هو غامض، اتجاه إلى التنوع، وإلى تراكم الموضوعات وتكديسها. ولكن الذى سيحدث فى الواقع هو أن الباروك يكشف فى كل أعماله الفنية تقريباً عن رغبة فى التركيز والانتصار Subordination وهو فى هذا الصدد يعد استمراراً للفن الكلاسيكى لعصر النهضة، لا ضداً له - وهى نقطة يغفل فلفلين تأكيدها. فحتى فى أوائل عصر النهضة كان هناك اتجاه ملحوظ إلى الوحدة والانتصار، على عكس طريقة التأليف التراكمية فى العصور الوسطى، وكانت وحدة الفهم واتساق النظرة هى التعبير الفنى عن عقلانية هذا العصر. فالرأى السائد عندئذ هو أن الإيهام لا ينشأ إلا إذا لم يكن المشاهد مضطراً إلى تغيير وجهة نظره، أو إلى أن يعدل بوجه خاص معيار الإخلاص للطبيعة خلال استيعابه للعمل. ولكن تجانس فن عصر النهضة لم يكن إلا نوعاً من الاتساق المنطقى، ولم تكن الكلية فى أعماله إلا حصيلة ومجموعاً للتفاصيل، بحيث كان لا يزال من الممكن التعرف على العناصر المختلفة داخل هذا المجموع بوضوح. ولكن هذا الاستقلال النسبى للأجزاء انتهى بهذه فى فن الباروك. ففى أى تكوين عند ليوناردو أو رافاييل، كان لا يزال من الممكن التمتع بالعناصر المنفردة بمعزل عن بعضها البعض، على حين أنه لم يعد للتفصيل الفردى فى صورة لروبنز ورمبرانت أية دلالة فى ذاته. صحيح أن تكوينات كبار فناني الباروك كانت أغنى وأعقد من تكوينات مصوري عصر النهضة، ولكنها كانت فى الوقت ذاته أكثر تجانساً، يملؤها كلها نفس واحد أعظم وأعمق. ولم تعد الوحدة نتيجة للخلق الفنى، بل أصبحت هى الشرط القبلى a priori له. فالفنان يقبل على موضوعه بنظرة موحدة، وفى هذه النظرة يختفى آخر الأمر كل ما هو منعزل وجزئى. بل أن بوركارت ذاته قد اعترف بأن من سمات الباروك القضاء على هذه الدلالة المستقلة للأشكال التفصيلية، وأكد رجلاً مراراً انعدام أهمية التفاصيل فى أعمال فن الباروك، و"قبحها" - أى افتقارها إلى التناسب. فكما أن عصر الباروك يفضل، فى ميدان العمارة، التكوينات الضخمة المتكاملة، ويتناول تلك الأعمال المعمارية التى كان عصر النهضة يقسمها إلى طوابق منفصلة عن طريق تأكيد الخطوط الأفقية، فيبعث فيها الوحدة عن طريق وضع أعمدة تسير فى الواجهة بأكملها، فكذلك حاول هذا الفن،

بوجه عام، أن يخضع التفاصيل لموضوع أساسي، وأن يركز على تأثير واحد رئيسي. وعلى هذا النحو أصبح التكوين التصويري خاضعاً في كثير من الأحيان لمحور واحد، أو لبقعة من الألوان، وأصبح القالب التشكيلي خاضعاً لقوس واحد، وقطعة الموسيقى لصوت منفرد واحد يطغى عليها.

ويرى فلغلين أن التطور من التزمّت إلى التحرر، ومن البسيط إلى المعقد، ومن القالب المغفل إلى القالب المفتوح، يمثل عملية مألوفة تتكرر دوماً في تاريخ الفن. وهو ينظر إلى تطور الأسلوب في الامبراطورية الرومانية، وفي العصر القوطي المتأخر، وفي القرن السابع عشر، وفي الانطباعية، على أنها ظواهر موازية لهذه العملية. فهو يعتقد أن الموضوعية والجمود الشكلي لفترة كلاسيكية قد أعقبتها، في كل هذه الحالات، نوع من الباروك - أعني نزعة حسية ذاتية، وتفكيراً للقالب بدرجات متفاوتة. بل أنه ليهذب إلى حد النظر إلى التضامن بين هذه الأساليب على أنه الصيغة الأساسية التي تلخص تاريخ الفن. وهو يؤمن بأنه إذا كان ثمة قانون للتعاقب الدوري في أي موضوع، فلا بد أن يكون هذا القانون هنا. ومن هذا التكرار في أساليب نمطية تستخلص نظريته القائلة أن تاريخ الفن يحكمه منطق داخلي، وضرورة كامنة خاصة به. وهنا يؤدي منهج فلغلين غير الاجتماعي إلى نزعة قطعية غير تاريخية، وإلى تفسير اعتباطي تماماً للتاريخ. ذلك لأن العناصر التي يشترك فيها العصر الهلنستي، والعصر الوسيط المتأخر، والانطباعية، و"الباروك" الحقيقي، لا تعدد إلا بقدر ما تعدد العوامل المتشابهة في الخلفية الاجتماعية لهذه العصور. ومع ذلك فحتى لو كان تعاقب النزعة الكلاسيكية والباروك بدوره دليلاً على قانون عام، لما كان من الممكن أن نفسر على أسس باطنة، أي على أسس شكلية بحتة، السبب في حدوث تقدم، في لحظة زمنية معينة، من التزمّت إلى التحرر، وليس من التزمّت إلى مزيد من التزمّت. فليس ثمة "ذروة" في التطور، بل إن القمة تبلغ ويطرأ تغير عندما تعضى الظروف التاريخية العامة - أي الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية - في تطورها حتى نهاية معينة، ثم تغير اتجاهها. فالتغير في الأسلوب لا يمكن التحكم فيه إلا من الخارج، ولا يمكن أن يصبح ضرورياً لأسباب داخلية بحتة.

إن من المحال تطبيق معظم مقولات فلفلين على الفن الكلاسيكى لعصر الباروك. ذلك لأن بوسان Poussin وكاود لوران C. Lorrain ليسا "تصويريين" Painterly أو "غامضين"، وليس بناءً فنيهما مفتقرًا إلى التنظيم الهندسى. بل أن تجانس أعمالهما كان هو ذاته مختلفًا عن السعى إلى الوحدة عند روبنز، بما فيه من مبالغة، وإفراط فى التوتر. ولكن، أبطل من الممكن فى هذه الحالة أن نتحدث عن وحدة أسلوبية للباروك؟ إن على المرء، فى الواقع، ألا يتحدث مطلقًا عن "أسلوب متجانس للعصر" يسود الفترة كلها، مادامت توجد فى أية لحظة معينة من الأساليب المختلفة بقدر ما يوجد من الجماعات الاجتماعية المنتجة فنيًا. وحتى فى المجهود الذى يكون فيها أقوى الأعمال الفنية تأثيرًا، نتاجًا لطبقة واحدة، ولا يكون قد وصلنا منها إلا فن هذه الطبقة، فإن من واجبنا أن نبحث فى إمكان أن تكون النواتج الفنية للجماعات الأخرى قد اندثرت أو فقدت. فنحن نعلم مثلاً أنه كان يوجد فى العصر الكلاسيكى القديم فن جماهيرى للمحاكاة mime إلى جانب التراجيديا الرفيعة، وأن أهمية هذا الفن كانت قطعًا أعظم مما توحى به تلك الشذرات التى بقيت لنا منه. كذلك فإن نواتج الفن الدنيوى والجماهيرى، فى العصور الوسطى، لابد أنها كانت أهم، بالقياس إلى الفن الكنسى، مما توهمنا به الأعمال التى بقيت لنا منها. وعلى ذلك، فإذا لم يكن إنتاج الفن متجانسًا كل التجانس حتى فى تلك العصور التى كانت خاضعة لحكم طبقي لا انقسام فيه، فإنه لابد أن يكون أبعد بكثير عن التجانس فى فترة مثل القرن السابع عشر، كانت فيها بالفعل مستويات اجتماعية متعددة، لكل منها نظرتها ذات الصيغة الفردية المطلقة إلى الأمور الاقتصادية والسياسية والدينية، ويواجه كل منها الفن بمشكلات تختلف فى كثير من الأحيان أشد الاختلاف. فالأهداف الفنية للهيئة البابوية فى روما كانت مختلفة أساسًا عن أهداف البلاط الملكى فى فرساي، والعنصر الذى يشتركان فيه لا يمكن التوفيق بينه - قطعًا - وبين الأهداف الفنية لهولندا الكالفينية، البروجوازية. ومع ذلك فمن الممكن إثبات وجود بعض السمات المشتركة. فهناك أولاً حقيقة مؤكدة، هى أن نفس التطور الذى يشجع على التمايز العقلى. يساعد فى الوقت ذاته على التكامل دائمًا، وذلك إذ ييسر انتشار النواتج والتبادل بين مختلف

الأقاليم الحضارية. والأهم من ذلك أن واحداً من أهم المنجزات الثقافية لعصر الباروك، وهو العلم الطبيعي الجديد والفلسفة الجديدة المبنية على العلم الطبيعي الجديد، كان دولياً منذ البداية. على أن النظرة الكلية الشاملة، التي عبر عنها هذا العلم، كانت تسود أيضاً كل الإنتاج الفنى، بجميع فروعها، فى ذلك العصر.

ولقد كانت نقطة بداية النظرة العلمية الجديدة إلى العالم هى كشف كبرنيكوس. فالنظرية القائلة أن الأرض تدور حول الشمس، بدلاً من القول بأن الكون كله يدور حول الأرض، كما كان الاعتقاد من قبل، أحدثت تغييراً حاسماً فى المكانة القديمة التى كانت العناية الإلهية تعطىها للإنسان فى الكون: إذ لم يعد من الممكن الآن النظر إلى الأرض على أنها مركز الكون، ولم يعد من الممكن النظر إلى الإنسان ذاته على أنه هدف الخلق وهمايته. ولكن النظرية الكبرنيكية لم تكن تعنى أيضاً أنه لم يعد له مركز على الإطلاق، وإنما هو يتألف فقط من عدد من الأجزاء المتجانسة المتكافئة، التى لا تتجلى وحدتها إلا فى انطباق قانون طبيعى شامل عليها. فتنبأ لهذه النظرية، أصبح الكون لا متناهيًا ولكنه متجانس، ونسقاً مترابطاً متصلًا، منظماً على أساس مبدأ واحد، وكلاً محكماً هيوياً، وجهازاً منظماً كفاءاً— أعنى ساعة منضبطة أدق الانضباط، بلغة ذلك العصر. وإلى جانب فكرة القانون الطبيعى الذى لا يقبل استثناء، ظهر مفهوم جديد للضرورة، يختلف تماماً عن القدرة اللاهوتية. فغير أن ذلك كان يعنى القضاء على فكرة حرية المشيئة الإلهية، ومشاركته فى الوجود الإلهى الذى يعلو على هذا العالم. فقد أصبح الإنسان عاملاً ضئيلاً تافهاً فى العالم الجديد الذى انتزع عنه السحر. ولكن الأمر الذى يدعو حقاً إلى العجب هو أن الإنسان قد نما فى نفسه، من خلال هذا المركز المتغير، شعوراً جديداً باحترام الذات والفخر. ذلك لأن الشعور بفهم الكون العظيم، ذى القوة الطاغية، الذى يعد الإنسان ذاته مجرد جزء منه، أصبح مصدراً لاعتزاز هائل لا نظير له بالنفس.

فى هذا الكون المتجانس المتصل الذى تحولت إليه الحقيقة المسيحية الثنائية القديمة، حل محل النظرة السابقة إلى العالم، التى كانت نظرة تتخذ من الإنسان مركزاً وأساساً لها، شعور بالكون المنظم — أعنى فكرة وجود اتصال لا نهائى

من العلاقات المتبادلة، يشمل الإنسان وينطوي على الأساس الأول لوجوده. ولم تكن النظرة إلى الكون على أنه كل منظم متصل متمشية مع تصور العصور الوسطى لله، الذي هو إله مشخص يقف خارج النظم الكونى، إذ أن النظرة القائلة بالكون الإلهى، التى تخطت نزعة العلو السائدة فى العصور الوسطى، لم تعترف إلا بقوة إلهية تعمل من الداخل. ومن المؤكد أن هذه النظرية، من حيث هى نظرية مكتملة النمو، كانت شيئاً جديداً، غير أن فكرة شمول الألوهية Pantheism، التى كانت تشكل جوهر النظرية الجديدة، كانت ترجع فى أصلها - شأنها شأن معظم العناصر التقدمية فى تفكير عصر النهضة والباروك - إلى بدايات الاقتصاد النقدى، وظهور مدن العصر الوسيط المتأخر، والطبقة الوسطى الجديدة، وانتصار النزعة الاسمية. ويعتقد دلتى أن "ظهور المذهب الأوروبى الحديث فى شمول الألوهية هو نتاج .. للثورة العقلية التى أعقبت القرن الثالث عشر العظيم، ودامت حوالى ثلاثة قرون"^(١). وفى نهاية هذه الفترة حلت محل الخوف من قاضى (أو حاكم) الكون تلك "الرعدة الميتافيزيقية (frisson métaphysique)، وقلق باسكال من "الصمت الأبدى للفضاء اللامتناهى"، والتعجب من تلك الروح الواسعة المتصلة التى تسيطر على الكون بأسره.

كانت هذه الرعدة تسرى فى فن الباروك بأسره، وكان يتخلله كله صدى الفضاء اللامتناهى والاتصال المتبادل بين كل ما هو موجود. وأصبح العمل الفنى فى كليته رمزاً للكون بوصفه كائناً عضوياً موحداً تشبع الحياة فى كل أجزائه. وكل من هذه الأجزاء يشر، شأنه شأن الأجرام السماوية، إلى اتصال لانهاى متصل، فكل جزء ينطوي على القانون الذى يحكم الكل، وفى كل جزء تعمل نفس القوة، ونفس الروح. وهكذا نجد أن المحاور الجريئة، والتجسيمات المفاجئة، والتأثيرات الضوئية والظلية المبالغ فيها، كل ذلك كان تعبيراً عن حنين طاغ، لا يرتوى، إلى اللامتناهى. فكل خط يقود العينين إلى المسافة، وكل قالب مشبع بالحركة يبدو أنه يحاول تجاوز ذاته، وكل موضوع فى حالة توتر وإجهاد، كأن الفنان لم يكن على يقين من النجاح

(١) W. Dittley : Ges. Schriften, II, 1914, P. 320 .

الحقيقى فى التعبير عن اللامتناهى. بل إن المرء ليشعر، حتى من وراء هدوء
المصورين الهولنديين الذين كانوا يتخذون من الحياة اليومية موضوعاً لهم، بالقوة
الغامرة للامتناهى، والخطر الدائم الذى يهدد الانسجام المتناهى. تلك بلا شك سمة
مشاركة - ولكن تكفى هذه لكى تسمح لنا بالكلام عن أسلوب متجانس للباروك؟
أليس تعريف الباروك بأنه سعى وراء اللامتناهى، محاولة لا تقل عقلاً عن
استخلاص الأسلوب القوطى من روحانية العصور الوسطى فحسب؟

الفصل التاسع

الباروك فى بلاط

الحكام الكاثوليك

حدث قرب نهاية القرن السادس عشر تغير غريب فى تاريخ الفن الإيطالى. ذلك لأن حركة المانرزم، بما فيها من هدوء وتعقد وتعقل، حل محلها أسلوب حسى عاطفى، يمكن فهمه على نطاق شامل - هو أسلوب الباروك. وكان ذلك رد فعل منبعثاً عن مفهوم للفن كان من جهة محبباً فى ذاته للجماهير، وكان من جهة أخرى متمشياً مع اتجاه الطبقة الحاكمة المثقفة، ولكن مع عمل حساب جماهير الناس، على عكس الانعزال والانفراد العقلى الذى كان شائعاً فى الفترة السابقة. ويتمثل هذان الاتجاهان فى النزعة الطبيعية عند كارافاجو، والنزعة الانفعالية عند فناني أسرة كاراتشى^(١) Carracci. وفى كلا المعسكرين تدهور ذلك المستوى الرفيع للثقافة، الذى يلفه ممثلو حركة المانرزم. فحتى فى مرسـم كاراتشى نجد أن ما نقل من أعمال كبار فناني عصر النهضة كان أشباه بسيطة نسيباً، وكانت الأفكار والمشاعر التى عبروا عنها غير معقدة. وكان أجوستينو Agostino، من بين الفنانين الثلاثة الذين يحملون اسم كاراتشى، هو الذى يمكن أن يوصف حقاً بأنه "مثقّف"، أما كارافاجو فكان بوهيمياً نموذجياً، معادياً للثقافة، متباعدًا عن كل نوع من التأمل والتفكير النظرى.

وقد كانت لفناني أسرة كاراتشى أهمية تاريخية غير عادية. ذلك لأن تاريخ "فن الكنيسة" الحديثة بأسرها يبدأ بهم. وهم قد عملوا على تحويل الرمزية الصعبة، المعقدة لفناني حركة المانرزم إلى أسلوب بسيط، متماسك، أسطوري، يعد هو أصل كل التطور الذى طرأ على الصورة image الدينية الحديثة، بما فيها من رموز وصيغ

^(١) تشمل هذه الأسرة ثلاثة فنانين، كلهم من مدينة بولونيا بإيطاليا، هم لودوفيكو، وابنا عمه أجوستينو وأنيبالى Annibale والأخيران كانا أخوين.

(المترجم)

متكررة، كالصليب، والهالة، والزنبقة، والجمجمة، والنظرة التقية المتصنعة، وسكرات الحب والعذاب. فهنا أصبح الفن الدينى لأول مرة متميزاً على نحو مطلق عن الفن الدنيوى. ذلك لأنه كانت لا تزال هناك ، فى عصر النهضة والعصور الوسطى، أشكال انتقالية لا حصر لها بين الأعمال الفنية التى تخدم أغراضاً كنسية خالصة، وتلك التى تخدم أغراضاً دنيوية، ولكن تطور أسلوب فنانى أسرة كاراتشى أدى إلى حدوث انفصال أساسى بينهما^(١). فصور الأيقونات فى الكنيسة الكاثوليكية كانت ثابتة محددة القوالب. ذلك لأن البشارة، وميلاد المسيح، والتعميد، والصعود، وحمل الصليب، والمرأة السامرية، والمسيح وهو يتعهد البستان، وكثير غيرها من المناظر الواردة فى الكتاب المقدس، قد بلغت الصورة التى لا تزال سارية إلى اليوم، بوصفها الأنموذج النمطى للصورة الدينية. وهكذا اتخذ فن الكنيسة طابعاً رسمياً، وفقد سماته التلقائية، الذاتية، وازداد تأثيره بالعبادة، بينما قل تأثيره بالإيمان المباشر. فقد كانت الكنيسة تعرف جيداً ذلك الخطر الذى تهددها به النزعة الذاتية لروح الإصلاح الدينى، وكانت تود أن تكون الأعمال الفنية تعبيراً عن معنى التمسك بالمعقيدة، هلى نحو مستقل عن كل تفسير اعتباطى، بقدر ما تستقل عنه كتابات اللاهوتيين. وكانت نمطية الأعمال الفنية تبدو لها، بالقياس إلى أخطار الحرية الفنية، أهون الشرين.

كذلك أحرز كارافاجو نجاحاً عظيماً فى البداية، بل أن تأثيره فى فنانى القرن السابع عشر كان أعمق حتى من تأثير فنانى أسرة كاراتشى. ولكن نزته الطبيعية الجريئة، المباشرة، المتينة، لم تتمكن فى المدى الطويل من إرضاء أذواق سادته من ذوى المناصب الرفيعة فى الكنيسة، الذين افتقدوا فى أعماله "الجلال" و"السمو" اللذين كانوا يرونهما أساسيين للصورة الدينية. وهكذا اعترضوا هلى صورته، التى لم يكن هناك ما يفوقها قيمة فى إيطاليا فى ذلك الوقت، ورفضوها مراراً، إذ لم يروا فيها إلا قالبها، غير المألوف، وعجزوا عن فهم التقوى العميقة التى تتغلغل فى اللغة الجماهيرية الأصيلة لذلك الفنان الكبير. والواقع أن إخفاق كارافاجو يعد، من

(١) E. Mâle. Op. cit., P. 6.

الوجهة الاجتماعية، أمرا أدعى إلى الاستغراب، نظرا إلى أنه ربما كان أول فنان كبير، منذ العصور الوسطى على الأقل، ترفض أعماله نظراً إلى نزعته الفردية في الفن، ويثير نفور مواطنيه لنفس الأسباب التي كانت هي أساس شهرته فيما بعد. ولكن إذا كان كارافاجو بالفعل أول فنان كبير في العصر الحديث يحارب بسبب قيمته الفنية، فإن الباروك يمثل نقطة تحول هامة في العلاقة بين الفن والجمهور - أهني نهاية "الثقافة الجمالية" التي تبدأ بعصر النهضة، وبداية ذلك التمييز الأكثر تزمناً بين المضمون والشكل، وهو التمييز الذي لم يعد كمال الشكل فيه يكفي لكي يكون عذراً يلمس لأى خطأ أيديولوجي.

وعلى الرغم من أن الكنيسة كانت رافضة في التأثير في أوسع جمهور ممكن، فإن الروح الأرستقراطية للكنيسة هي التي كانت تعبر عن نفسها في كل الأحوال. وقد أرادت الهيئة البابوية أن تخلق "فنًا شعبيًا" لنشر العقيدة الكاثوليكية، ولكنها أرادت أن تقصر العنصر الشعبي على بساطة الأفكار والقوالب، وكانت ترغب في تجنب الطريقة السوقية المباشرة في التعبير. فكان المفروض أن تقوم الشخصيات المقدسة التي يصورها العمل الفني بمخاطبة المؤمنين بأقصى قدر ممكن من الإلحاح، ولكن من غير أن تهبط إليهم من عليائها قط. وكان المطلوب من الأعمال الفنية أن تقوم بالدعابة، وأن تقنع وتحفز، ولكن عليها أن تفعل ذلك بلغة رفيعة منقاة. ومع ذلك، فإن استهداف الفن للغايات الدعائية كان لابد أن يؤدي إلى اصطباغه بصيغة ديمقراطية، بل بصيغة سوقية، وفي مقابل ذلك نجد أن التأثير الذي يحدثه العمل الفني كثيراً ما يكون أبعد عن المؤلف كلما كان الشعور الديني الذي ينبثق عنه ذلك العمل أكثر أصالة وعمقاً. ولكن الكنيسة لم تكن تمعاً بتمحيق الإيمان بقدر ما كانت تمعاً بنشره. والنتيجة أن الشعور الديني عند المؤمن كان يزداد ضعفاً بقدر ما تصطبغ أهدافه بصيغة دنيوية. صحيح أن تأثير الدين لا يفقد شيئاً من اتساع نطاقه، بل أن التقوى، على عكس ذلك، تشغل عندئذ في الحياة اليومية حيزاً أكبر مما كانت تشغله من قبل، ولكنها تصبح "روتيناً" خارجياً، وتفقد طابعها الحريص على العلو

على العالم^(١). فنحن نعلم أن روبنز كان يحضر القداس كل صباح، وأن برنيني Bernini كان يؤدي شعائر "المنالوة" مرتين أسبوعياً، بل كان أيضاً يعمل، بناء على نصيحة اجناتايوس Ignatius « على الانعزال مرة كل عام في أحد الأديرة، لكي يتفرغ للرياضة الروحية. ولكن من الذي يستطيع أن يؤكد أن هذين الفنانين كانا حقاً أكثر تديناً من أسلافهما؟

إن الموقف الإيجابي من الحياة الذي حل ، عند مجيء عصر الباروك، محل الاتجاه إلى الهروب من العالم، هو قبل كل شيء مظهر للعناء الذي شعر به الناس بعد الحروب الدينية الطويلة، وللاستعداد للتساعل والتفاهم، في أعقاب روح العناد التي كانت متسلطة على الطوائف الدينية في فترة مجمع ترنتو. فقد كفت الكنيسة عن محاربة متطلبات الواقع التاريخي، وأخذت تعمل على التكيف مع هذه المتطلبات بقدر استطاعتها. وهكذا أخذت تزداد تسامحاً مع المؤمنين، على الرغم من أنها ظلت تضطهد "المهرطقة" بنفس القسوة التي كانت تضطهدها بهم دوماً. ولكنها كانت تمنح كل حرية ممكنة داخل معسكرها الخاص، فلم تكتف بالسماح للإنسان بالاهتمام بشئون العالم المحيط به، بل شجعت على هذا الاهتمام، وأكدت أن في متع الحياة الدنيوية بهجة وسروراً. وأصبحت هذه الكنيسة قومية في كل البلدان تقريباً، كما صارت أداة في يد الحكومة السياسية، مما أدى بالضرورة إلى أن تصبح المثل العليا الروحية خاضعة إلى حد بعيد لمصالح الدولة. وحتى في روما ذاتها، كان على الاعتبارات الدينية أن تتراجع لمصالح المقتضيات السياسية. وهكذا نجد سكستوس الخامس يقدم تنازلات إلى فرنسا التي لا يمكن الاعتماد عليها، وذلك لكي يضع حداً لسيطرة أسبانيا المتبسكة بالأصول الدينية، بل أن الاتجاه الدنيوي في سياسة الهيئة البابوية أصبح أوضح ظهوراً في عهد البابوات الثالين في عصر الباروك.

وأصبحت رسالة روما الآن هي أن تبدو في أروع مظهر، لا بوصفها المقر البابوي فحسب، بل بوصفها عاصمة المسيحية الكاثوليكية أيضاً. وهكذا أخذت

(١) Albert Ehrhard, op. cit., P. 356 .

تسود فن الكنيسة بدورها صفات الفخامة والأبهة التي تميز فن البلاط. وعلى حين أسلوب المانريزم كان مضطراً إلى أن يكون صارماً، زاهداً، مرتبطاً بعالم آخر، فإن الباروك كان مسموحاً له باتباع طريق أكثر تحريراً وأقرب إلى الحسية. وكان صراع التنافس مع البروتستانتية قد انتهى، وتخلت الكنيسة الكاثوليكية عن الأقاليم المفقودة، واستعادت شعورها بالأمان في تلك الأقاليم التي ظلت محتفظة بإيمانها. وبدأت الآن في روما فترة من أكثر فترات الإنتاج الفني غنى وترفاً ووفرة، أسفرت عن تشييد عدد من الكنائس الكبيرة والصغيرة، وإنتاج عدد من صور السقوف وقطع المذابح، وتمائيل القديسين ونصب القبور، والمعابد وقرايين النذور يفوق ما أنتج في أى عصر سابق. ولم تكن هذه الموجة الجديدة من الازدهار، التي يرجع الفضل فيها إلى إحياء الكاثوليكية، مقتصرة على فروع الفن الكنسية وحدها، إذ أن البابوات لم يكتفوا بتشديد كنائس رائحة، بل أنهم شيدوا أيضاً لأنفسهم قصوراً وبيوتاً خاصة وحداشق رائحة. كذلك فإن الكاردينالات المقربين إلى البابا، الذين أخذوا يزدادون تشبهاً بأسلوب الأمراء في طريقة معيشتهم، كانوا يشيدون مباني لا تقل ترفاً عن السابقة. وهكذا فإن الكاثوليكية التي يمثلها البابا وكبار رجال الدين، أخذت تزداد بالتدريج اصطفاً بالصيغة الرسمية والبلاطية، في مقابل البروتستانتية التي أخذت تزداد اقتراباً من طابع الطبقة الوسطى^(١). فالنحل الذي يرمز لأسرة باربريني Barberini يمكن مشاهدته في جميع أرجاء الأجزاء المنتمية إلى عصر الباروك من روما، كما أن النسر النابوليوني يشاهد في أجزاء باريس التي تنتمي إلى عصر الإمبراطورية. غير أن أسرة باربريني لم تكن استثناء بين الأسر البابوية، فهناك أسر أخرى غيرها، وغير أسرتي فارنيزي Farnese وبورجيزي Borghese اللتين لا تقلان عنها شهرة، مثل أسرة لودوفيزي Ludovisi وبامفيلي Pamfili، وكيجي Chigi وروسبيليوزي Rospigliosi، وهي أسر كانت كلها من أكثر أصدقاء الفن حماسة في ذلك العصر.

III Eberhard Gothein : "Staat U. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation," Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, P. 200.

^(١) أسرة إيطالية من إقليم تسكانيا، اكتسبت ثروة كبيرة من التجارة في القرن السادس عشر، وتولى أحد أفرادها منصب البابوية باسم لويغان الثامن، وكان منها عدد كبير من الكاردينالات. (المنرجيم)

وفى عهد ايرمان الثامن، وهو البابا الذى ينتمى إلى أسرة باربريني، أصبحت روما هى مدينة الباروك كما نعرفها الآن. ففى النصف الأول من عهد بابويته على الأقل، ظلت روما هى المسيطرة على كل نواحي الحياة الفنية فى إيطاليا، وكانت هى مركز الفنون لأوروبا الغربية بأسرها. ولقد اصطبغ فن الباروك فى روما بصيغة دولية، شأنه شأن الفن القوطى الفرنسى، فهو يستوهب فى داخله كل القوى المتوافرة ويجمع فى ذاته كل الجهود الفنية الحيوية لذلك العصر فى أسلوب واحد كان يعد عصرياً فى جميع أرجاء أوروبا. وبحلول عام ١٦٢٠ كان أسلوب الباروك قد سيطر آخر الأمر على روما. صحيح أن فناني المانيزم - وعلى رأسهم فيديريجو تسوكارى، وكافاليري داريينو - ظلوا يمارسون التصوير، ولكن اتجاههم أصبح هتيفاً، بل أن كارافاجو وفناني أسرة كاراتشى كانوا هم أنفسهم قد أصبحوا غير عصريين بعد ما حدث من تطورات تاريخية. وأصبحت الأسماء الهامة الآن هى بييترو دا كورتونا Pietro da Cortona، وبرنينى، وروبنز. وهم يشكلون مرحلة انتقال نحو تطور لم تعد إيطاليا هى مركزه، بل أصبح مركزه أوروبا الغربية والشمالية. فن كورتونا، أبرز فناني "الفرسك" فى روما، قد استمر خارج إيطاليا فى أسلوب الزخرف المتدفق فى الجدران الداخلية للمباني الفرنسية. وقد لقي برنينى فى فرنسا، التى استقبل فيها استقبال الأمراء، معارضة وطنية حالت دون تنفيذ خطته التى وضعها للوفر. وقد أطلق الدوق دى بويون Bouillon على باريس اسم عاصمة العالم فى حوالى منتصف القرن^(١)، وبالفعل لم تكن فرنسا فى ذلك الوقت أهم دول أوروبا سياسياً فحسب، بل كان لها السبق أيضاً فى كل شئون الثقافة والدوق. وبإضمحلال نفوذ الهيئة البابوية وازدياد فقر روما، تحول مركز عالم الفنون من إيطاليا إلى البلد الذى نما فيه البناء السياسى الأكثر تقدماً فى ذلك العصر، وهو الملكية المطلقة، والذى كان الإنتاج الفنى فيه يملك أعظم الموارد.

ويمكن أن نقول أن انتصار الحكم المطلق كان، إلى حد ما، نتيجة للحروب الدينية. ففى نهاية القرن السادس عشر، كانت فرنسا قد بلغت من الضعف، نتيجة

III Reinhold Koser : "Staat u. Gesellschaft zur Hochzeit des Absolutismus", Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1900, P. 255.

للمذابح التي لم تتوقف، وللمجاعات والأوبئة المستمرة، حدا جعل الناس ينشدون السلام والهدوء، بأى ثمن، ويتوقون إلى نظام حكم قوى يستولى على السلطة، أو كانوا على الأقل مستعدين لتقبل مثل هذا النظام. وقد عملت السياسة الجديدة على الوقوف من طبقة النبلاء القديمة موقفاً شديد القسوة، إذ أن هذه الطبقة كانت دائماً في حالة استعداد للتآمر على التاج، وكان لابد من القضاء على معارضتها إذ شامت الحكومة أن تحكم دون أن يعكر صفوها شيء. ومن جهة أخرى فإن البورجوازية، التي تبلغ على الدوام أوج ازدهارها عندما يكون هناك سلام داخلي، والتي هي دائماً على استعداد لمساندة "سياسة اليد القوية"، أيدت الحكم المطلق بحماسة. وهو أمر كان له تقديره البالغ عند الملك والحكومة. وهكذا فإن منح ألقاب النبلاء لأفراد الطبقة الوسطى، وهو أمر كان يحدث منذ عهد بعيد، أصبح يجرى الآن دون تدقيق أو تمييز. ومن المعروف أن تعيين عامة الشعب ضمن النبلاء كان على الدوام هو المكافأة التي يمنحها الأمراء لمن يقدمون إليهم خدمات خاصة، ومع ذلك فمن القرن السادس عشر زاد عدد حالات المنح هذه زيادة سرية مفاجئة، بعد أن كان قد وضع حد لانتشار هذه العملية في العصور الوسطى. مثال ذلك أن فرانسوا الأول لم يقتصر على منح ألقاب النبلاء للمسكرمين، وإنما منحها أيضاً للموظفين المدنيين، بل لقد تاجر في هذه الألقاب. وبمضي الوقت أصبح حق الحصول على لقب من هذه الألقاب مرتبطاً بشغل مناصب معينة، وكان يوجد في القرن السابع عشر أربعة آلاف موظف في مبادين القانون والخزانة والإدارة ينتمون إلى طبقة النبلاء الوراثية^(١). وعلى هذا النحو أصبح هناك عدد متزايد من أفراد الطبقة الوسطى يدخلون في زمرة النبلاء، بل أن عددهم زاد في القرن السابع عشر على عدد الأرستقراطيين الذين آلت إليهم ألقابهم بالوراثة. أما الأسر الأرستقراطية القديمة فقد محى بعضها في المعارك والحروب الأهلية والثورات التي كانت تتعاقب بلا انقطاع، ولحق بعضها الآخر دمار اقتصادي، وأصبحت عاجزة عن كسب رزقها. وأصبح الاندماج في البلاط بالنسبة إلى الكثير من هذه الأسر هو الوسيلة الوحيدة للعيش، إذ كان أفرادها يحصلون فيه على منح ومعاشات. وبطبيعة الحال فإن كثيراً من أفراد طبقة النبلاء القديمة من

(١) Ibid., P. 242.

ملاك الأرض ظلوا يعيشون فى أراضيهم، ولكن معظمهم كانوا يحيون فيها حياة متقشفة إلى أبعد حد. ولم تعد هناك وسيلة يستطيع بها الأرستقراطيون الذين أصابهم الفقر أن يعودوا مرة أخرى إلى الثراء، بل أن الملك لم يكن يقبل أن يمنحهم وظيفة خاصة بهم فى الدولة^(١). وبازدياد نمو الجيش الدائم، أخذت أهميتهم العسكرية تقل، وكانت المناصب تملأ عادة بعناصر من الطبقة الوسطى، ولم تكن طبقة النبلاء تجد أن مما يليق بمكانتها أن تشغل - أى أن تقوم بدور إيجابى فى الصناعة والتجارة.

غير أن العلاقة بين الملك والدولة المطلقة من جهة، وبين طبقة النبلاء من جهة أخرى، لم تكن علاقة تسير فى اتجاه واحد على الإطلاق. فلم تكن طبقة النبلاء فى ذاتها هى التى تضطهد، وإنما كان يضطهد الثائرون المتمردون منهم فحسب، بل أن هذه الطبقة كانت لا تزال تعد العمود الفقرى للأمة. واستمرت امتيازاتها قائمة، باستثناء الامتيازات السياسية الخالصة. وظلت حقوقهم فى السيادة بالنسبة إلى الفلاحين على ما هى عليه، كما ظلوا محتفظين بإعفاء كامل من الضرائب. فلا يمكن القول إذن أن الحكم المطلق قد ألغى النظام الطبقي القديم للمجتمع، ولكن المؤكد أنه غير العلاقة بين الإقطاعيات والأرض، وإن كان قد ترك علاقاتها بعضها ببعض على ما هى عليه^(٢). وكان الملك لا يزال يشعر بأنه ينتمى إلى طبقة النبلاء، ويحب أن يسمى نفسه "النبيل" (gentilhomme) الأول فى البلاد. وقد عوض الطبقة الأرستقراطية عن فقدان النفوذ الذى لحق بها نتيجة للتعبينات الجديدة فى طبقة النبلاء، بأن عمل على نشر أسطورة الامتياز الأخلاقى والعقلى الرفيع لأفراد هذه الطبقة بكل الوسائل الممكنة فى الفن والأدب الرسميين. وكان هناك تعمد لتوسيع المسافة بين الأرستقراطية والأصل غير الرفيع. وكذلك بين النبلاء الوراثيين والنبلاء المعينين، كما كان الشعور بهذه المسافة أقوى مما كان من قبل. كل ذلك أدى إلى صيغ جديد للمجتمع بالصبغة الأرستقراطية، وإحياء جديد للمفاهيم

(١) E. Lavisse, op. cit., VII, 1, 1905, P. 379.

(٢) Walter Platzhoff: "Das Zeitalter Ludwigs XIV", Propyläen Weltgesch., VI, 1931, P. 8.

الفروسية الرومانتيكية القديمة فى الأخلاق. فالنبيل الحقيقى أصبح الآن هو "الإنسان الشريف honnête homme"، الذى ينتمى إلى طبقة النبلاء الوراثية، ويعترف بالمثل العليا للفروسية. وكانت الفضائل التى ينبغى عليه أن يتحلى بها هى البطولة والولاء والاعتدال وضبط النفس والكرم والأدب. فهم جميعاً جزء من ذلك العالم الجميل المنسجم المزدهم الذى يظهر الملك وحاشيته من خلاله أمام الجمهور. وهم يدهون أن لهذه الفضائل أهمية حقيقية، بل أنهم يخدعون أنفسهم أحياناً فيزعمون أنهم فرسان مائدة مستديرة جديدة. ومن هنا كان افتقار حياة البلاط إلى الحقيقة، لأن هذه الحياة لم تكن إلا لعبة للتسلية أو عرضاً مسرحياً رائع الإخراج. وما الولاء والبطولة إلا الاسم الذى تطلقه الدهاية الأدبية على الخضوع الدليل عندما يكون الأمر متعلقاً بمصالح الدولة ورغبة الملك. فالأدب يعنى عادة "الاستفادة بقدر الإمكان من صفة خاسرة"، أما الكرم فهو الموقف الذى يتيح للطبقة المسيطرة أن تنسى أن أفرادها أصبحوا شحاذين. على أن الاعتدال وضبط النفس هما الفضيلتان الوحيدتان الأصيلتان اللتان كانت حياة البلاط والحياة الأرستقراطية تدعو إليهما. فالشخص السليم من الناحية النفسية، الذى ينحدر من أصل نبيل، لا يفرط فى الانفعال مع كل موقف، بل يكيف نفسه تبعاً لمعايير طبقته، ولا يود أن يكتسب عطف الآخرين ويقنعهم، وإنما يود أن يمثل طبقته ويؤثر فى الناس. وهو يتسم بأنه لا شخصى، متحفظ، هادى، قوى، وهو ينظر إلى كل نزعة استعراضية على أنها سوقية، وإلى كل الانفعالات العنيفة على أنها مريضة، مختلطة، لا تؤمن عقباها. والقاعدة الأساسية فى أخلاق البلاط هى ألا يترك المرء نفسه تنطلق على سجيته أمام الآخرين، وخاصة أمام الملك، وألا يكشف عن مكنونات صدره، وإنما يسعى إلى أن يكون لبن المعشر، وأن يمثل الفئة التى ينتمى إليها على أكمل نحو ممكن. وهكذا فإن آداب اللباقة فى البلاط توجهها نفس مبادئ القالب الصحيح، وتلتزم نفس الأسلوب الذى تبنى به قصور الملك وتهذب به حدائقه.

ومع ذلك فإن حياة البلاط، شأنها شأن كل الأشكال الخارجية فى عصر الباروك الفرنسى، قد انتقلت بدورها من حالة من الحرية التسمية إلى حالة من التنظيم الصارم الدقيق. فالاتصال الشخصى الذى ترفع فيه الكلفة بين الملك

وحاشيته ، والذي كان لا يزال من السمات الملحوظة في بلاط لويس الثالث عشر، اختفى في عهد خليفته^(١). وأصبح نبيل الأمس الجرى المندفع رجل بلاط وديعاً مهذباً. وتحولت صورة الفترة السابقة، بما فيها من تغير دائم، إلى رتابة شاملة. ومحيط الفوارق بين الفئات الفرنسية لطبقة نبلاء البلاط : فكل من في البلاط أصبحوا الآن رجال بلاط متشابهين، وكلهم يتساوون في عدم الأهمية بالنسبة إلى الملك. وفي هذا العدد يقول "لابرويهير" "إن الكبار أنفسهم أصبحوا هناك صغاراً". وأخذت ثقافة الباروك تزداد اصطفاً بطابع ثقافة البلاط السلطوية. وأصبح المعنى الذي ينسب إلى ألفاظ "الجميل" و"الخير" و"الذكي" و"المهذب" و"الأنيق" يتوقف الآن على ما تنطوي عليه هذه الصفات في نظر البلاط. كذلك فقدت "الصالونات" أهميتها الأصلية، وأصبح البلاط هو الجهة الرسمية التي تصدر حكماً مسموحاً في كل المسائل المتعلقة بالذوق. فالبلاط هو الذي يعطى الأسلوب الفني العظيم المسيطر مبادئ الموجهة، وهو الذي يشكل "تلك الطريقة الرفيعة *grande manière*" التي تضفي على الواقع طابعاً مثالياً مشرقاً بهيجاً رائعاً، وتحدد المعايير لأسلوب الفن الرسمي في أوروبا بأسرها. ومن المؤكد أن البلاط الفرنسي قد نال الاعتراف الدولي بأساليبه وأزيائه وفنه على حساب الطابع القومي للثقافة الفرنسية. فالفرنسيون، شأنهم شأن الرومان القدماء، يعدون أنفسهم مواطنين عالميين، ولا شيء أقوى دلالة على نظرتهم العالمية هذه من أنه لا يظهر في جميع تراجيديات راسين، كما لاحظ النعصر، رجل فرنسي واحد.

ومن الخطأ البين أن يرى المرء في النزعة الكلاسيكية لثقافة البلاط هذه "أسلوباً فرنسياً قومياً". فللنزعة الكلاسيكية تاريخ لا يقل طولاً واتصالاً في إيطاليا عنه في فرنسا. وفي القرن السابع عشر لا تكاد نجد عملاً واحداً يركز بصورة نفية خالصة على أسلوب الباروك الحسى وحده، بما فيه من وفرة في الموضوعات الرئيسية وتأثير مباشر لها. فحيثما وجدنا محاولات تسير في اتجاه الباروك، نكتشف أيضاً نزعة كلاسيكية متطورة بدرجات متفاوتة. ولكن القول بأن "القرن

(١) F. Funck - Brentano : La Cour du Roi Soleil, 1937, PP. 142 - 3.

العظيم grand siècle " الفرنسي هو فترة محددة المعالم من الوجهة التاريخية، تستهدف غايات فنية متسقة، لا يقل خطأ عن القول بتجانس عصر الباروك. وواقع الأمر أن هناك خطأ فاصلاً عميقاً يقسم هذا القرن إلى مرحلتين أسلوبيتين يمكن تمييزهما بكل دقة، ويوجد بينهما حد فاصل هو بداية فترة الحكم الشخصي للملك لويس الرابع عشر^(١). فقبل عام ١٦٦١ - أى في عهد ريشليو ومازاران - كان هناك اتجاه متحرر نسبياً لا يزال يسود الحياة الفنية، ولم يكن الفنانون قد أصبحوا بعد تحت وصاية الدولة، ولم يكن قد ظهر بعد إنتاج فني تنظمه الحكومة، كما لم يكن هناك قبول عام لقواعد تفرضها الدولة. والواقع أن "القرن العظيم" لم يكن هو ذاته عصر لويس الرابع عشر، كما ظل الاعتقاد يشيع فترة طويلة بعد فولتير. ذلك لأن كل أعمال كورني وديكارت وباسكال كانت قد تمت قبل وفاة مازاران، ولم يلتق لويس الرابع عشر أبداً بهوسان Poussin ولوسور Le Sueur، ومات لوى لوانان Louis Le Nain فى عام ١٦٤٨، وفويه Vouet فى ١٦٤٩. ولم يكن هناك من يمكن النظر إليه على أنه يمثل لعصر لويس الرابع عشر، من بين كبار الكتاب فى ذلك القرن، سوى مولير ورأسين ولافونتين وبوالو Boileau وبوسويه ولاروشفوكو. ولكن عندما استولى الملك على مقاليد الحكم، كان لاروشفوكو ذاته فى الثامنة والأربعين من عمره، ولافونتين فى الأربعين، ومولير فى التاسعة والثلاثين، وبوسويه فى الرابعة والثلاثين. أما رأسين وبوالو فهما وحدهما اللذان كانا من حداثة السن بحيث يمكن أن يتأثر نموهما العقلي بمؤثرات خارجية. والواقع أن النصف الثانى من القرن، على الرغم من أهمية كتابه، لم يكن خلافاً بقدر ما كان النصف الأول. وكان النمط العام، بدلاً من الشخصية الفنية الخاصة، هو الذى يسود فى كل الأحوال، بل كان أكثر انتشاراً فى الفنون الجميلة منه فى الشعر والأدب. وفقدت الأعمال الفنية المنفردة استقلالها، واندمجت فى المجموع الكلى لزخرفة داخلية، أو بيت، أو قصر، وكانت كلها مجرد أجزاء فى عمل زخرفى ضخم. ومنذ عام ١٦٦١ أصبحت هناك نزعة استعمارية عقلية توازى النزعة الاستعمارية السياسية. فلم يفلت

(١) قارن فيما يتعلق بالجزء التالى:

Henry Lemmonier : L'Art franc. Au temps de Richelieu et Mazarin, 1893.

فى مواضع متفرقة وخاصة ص ٢٨.

ميدان واحد فى الحياة العامة من تدخل الدولة : إذ أن القانون، والإدارة، والتجارة، والدين والأدب، والفن - كل هذه كانت تنظم من الخارج. وبالنسبة إلى الفنون كان المشرعون هم لويران Le Brun وبوالو، وكانت الأكاديميات هى المحاكم، والمحامون هم الملك وكولبير Colbert وفقد الفن والأدب صلتها بالحياة الواقعية، وبتراث المعصور الوسطى وعقلية الجماهير العريضة من الناس. وحرمت نزعة مطابقة الطبيعة لأن الرغبة كانت متجهة إلى أن يكشف الفن عن عالم مشيد بطريقة متمردة ومحتفظ به قسراً، بدلاً من أن يكشف عن الواقع ذاته. وأصبحت للشكل الأفضلية على المضمون، لأن القناع لا يرفع أبداً عن أشياء معينة، كما قال رتس Retz^(١). وكان موليير هو الكاتب الوحيد الذى احتفظ بارتباطه بالشعر الشعبى للمعصور الوسطى، بل أنه يتحدث بازدياد عن ذلك الذوق الشاحب للآثار القوطية، تلك المخلوقات الكريهة الشوهاء لمعصور الجهالة^(٢).

وفقدت الأقاليم والمراكز المحلية للثقافة أهميتها، وكان "الهلاط والمدينة"، وهما فرساي وباريس، هما المسرح الذى تدور عليه الحياة العقلية الفرنسية بأسرها. وأدى ذلك كله إلى الإقلال التام من أهمية الفردية، والأسلوب الشخصى، وروح الابتكار والمبادرة. وحلت محل النزعة الذاتية، التى كانت لا تزال سائدة فى فترة الهاروك الوسطى، وتقع فى الثلث الثانى من القرن تقريباً، ثقافة موحدة التنظيم، مبنية على السلطة.

وكان التفكير الجمالى للنزعة الكلاسيكية، شأنه شأن كل أشكال الحياة والثقافة فى ذلك العصر، وعلى رأسها النظام الاقتصادى للمذهب التجارى mercantilism، يسترشد بمبادئ الحكم المطلق - أى الأولوية المطلقة للنزعة السياسية فوق كل تعبير آخر عن الحياة الثقافية. وكانت السمة الخاصة للأشكال الاقتصادية والاجتماعية الجديدة هى الاتجاه المضاد للفردية، المستمد من فكرة الدولة المطلقة. كذلك فإن المذهب التجارى كان، على خلاف الشكل الأقدم عهداً من

(١) Ibid., P. 38 .

(٢) La Gloire de Val - de - Grâce, V, 85 - 6 .

اقتصاد الربح، مبنياً على مركزية الدولة، لا على وحدات فردية، وهو يحاول إزالة المراكز الإقليمية للتبادل والتجارة، وإلغاء البلديات والطوائف - أى أنه يسعى إلى إحلال الاستقلال الذاتى للدولة محل الوحدات المنفصلة التى تحكم نفسها بنفسها. وكما أن أصحاب المذهب التجارى كانوا يحاولون القضاء على كل نزعة إلى التحرر والخصوصية فى الاقتصاد، فكذلك أراد مطلقو النزعة الكلاسيكية الرسمية أن يضعوا حدا لكل حرية فنية، ولكل محاولة من أجل تحقيق نوع من الذوق الشخصى، وكل اتجاه ذاتى فى اختيار الشكل والموضوع. فهم يريدون من الفن أن يسرى على نطاق شامل - أى أن يكون لغة شكلية، لا تنطوى على أى شيء اعتباطى، غير مألوف، خاص بها، وتنمضى مع المثل العليا للنزعة الكلاسيكية بوصفها الأسلوب المنتظم، الواضح، المعقول بمعنى الكلمة. ولم يكن لديهم أدنى فكرة عن مدى ضيق نطاق فكرة "الشمول" هذه، ومدى قلة ما يفكرون فيه عندما يتحدثون عن "كل شخص". فنزعة الشمول لديهم إنما هى تعبير عن التكاثف الذى يجمع أفراد الصفة - أعنى الصفة كما يكونها الحكم المطلق. ولا تكاد توجد قاعدة أو شرط واحد للتفكير الجمالى ذى النزعة الكلاسيكية لا تتركز على أفكار هذا المذهب المطلق فى الحكم. فكانت الرغبة تتجه إلى أن يكون للفن طابع موحد، كالدولة، وإلى أن يؤدى إلى إحساس بالكمال الشكلى، كحركة طاهور من الجند، وإلى أن يكون واضحاً دقيقاً، كأنه مرسوم ملكى، وأن تحكمه قواعد مطلقة، كحياة كل فرد فى الدولة. ولا ينبغي أن يترك الفنان حر التصرف أكثر مما يترك أى مواطن آخر، بل أن عليه أن يسترشد بالقانون واللوائح، حتى لا يضل فى بيداء خياله الشخصى.

إن جوهر النزعة الكلاسيكية هو التنظيم الدقيق، والتحدد، ومبدأ التركيز والتكامل. وليس هناك تعبير أوضح من هذا المبدأ من تلك "الوحدات" الدرامية التى أصبح التسليم بها أمراً بلغ من الشيوع فى النزعة الكلاسيكية الفرنسية حدا لم يعد أحد معه يشك فيها بعد عام ١٦٦٠، بل أن أقصى ما كان يمكن أن يفعله المرء هو أن يأتى لها بصيغة مختلفة^(١). ففى حالة اليونانيين، كانت القيود المكانية والزمانية

(١) René Bray : La Formation de la doctrine Classique en France, 1927, P. 285.

للدراما عندهم ناتجة عن الظروف التكنيكية لمسرحهم، ومن هنا كان في استطاعتهم معالجتها بأكبر قدر من المرونة تسمح به الإمكانيات المسرحية الفعلية. أما بالنسبة إلى الفرنسيين، فإن نظرية الوحدات كانت بدورها موجهة ضد الأسلوب المسرحي، غير الاقتصادي، في التأليف، الذي كان شائعاً في العصور الوسطى، والذي أدى إلى تراكم لا نهاية له لحلقات المسرحية ومشاهدها. ولم يكن الفرنسيون في ذلك يقرّون بدينهم للعصر الكلاسيكي القديم، بل كانوا في الوقت ذاته يعلنون تخطيهم الكامل عن "البربرية". وفي هذه الناحية بدورها كان الهاروك يعني القضاء النهائي على التراث الثقافي للعصور الوسطى. فهنا انتهى عهد العصور الوسطى بحق، بعد إحقاق آخر محاولة لاسترجاعها، قامت بها حركة المانريزم. وفقدت طبقة النبلاء الإقطاعيين كل أهمية لها في الدولة بوصفها طبقة عسكرية، وتحولت المجتمعات المحلية السياسية إلى دول مطلقة، أي إلى دول قومية حديثة، وتفككت المسيحية الموحدة إلى كنائس وشيع، واستقلت الفلسفة عن الميتافيزيقا التي تخضع لتوجيه الدين، وولت وجهها شطر "النظام الطبيعي للعلوم"، وتغلب الفن على النزعة الموضوعية للعصور الوسطى، وأصبح تعبيراً عن تجربة ذاتية. والواقع أن الطابع غير الطبيعي، القهري، الذي يتخذ في كثير من الأحيان صيغة الافتعال، والذي يميز النزعة الكلاسيكية الحديثة من نظيرتها في العصر القديم وفي عصر النهضة، يرجع على وجه التحديد إلى أن السعي إلى ما هو نمطي، لا شخصي، ذي صفة شاملة، أصبح يتبع عليه الآن أن يشق طريقه ضد ذاتية الفنان. فجميع قوانين علم الجمال الكلاسيكي الحديث تذكر المرء ببند قانون العقوبات، ولا بد من هيئة مراقبة كاملة، هي الأكاديميات، من أجل ضمان مراعاة الجميع لها. ولقد كانت هذه الأكاديميات بالفعل أوضح تعبير عن القهر الذي تعرضت له الحياة الفنية في فرنسا: إذ كان المطلوب منها أن تعمل على تركيز كل القوى التي يمكن الانتفاع منها. وكبت كل جهد فردي، والتعجيد التام لفكرة الدولة كما تتمثل في شخص الملك. وكانت الحكومة ترغب في فصح العلاقة الشخصية التي تربط الفنان بالجمهور، وجعله معتمداً بصورة مباشرة على الدولة. أي أنها كانت تريد أن تضع حداً للرعاية والحماية التي كان الفنانون يلقونها من أفراد معينين، وكذلك لجهود الفنانين

والكتاب من أجل تشجيع المصالح والأمانى الخاصة لأمثال هؤلاء الأفراد. فليس عليهم من الآن فصاعداً إلا أن يخدموا الدولة^(١)، وعلى الأكاديميات أن تعلمهم كيف يؤدون هذه المهمة الذليلة وكيف يلتزمون بها.

وكانت "الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت" قد بدأت نشاطها عام ١٦٤٨، بوصفها جمعية حرة مؤلفة من أعضاء لهم جميعاً نفس الحقوق، ويقبلون بها دون تحديد للعدد، ولكنها تحولت إلى مؤسسة تابعة للدولة، لها إدارة بمرقراطية ومجلس إدارة تتسم تصرفاته بالتحكم والتسلط الشديد، وذلك بعد أن أصبحت تتلقى إهانة ملكية منذ عام ١٦٥٥، وعلى وجه أخص بعد عام ١٦٦٤، عندما أصبح كولبير "مشرفاً عاماً على المباني *surintendant des bâtiments*" - أى ما يشبه وزيراً للفنون الجميلة، وأصبح لوهران "المصور الأول لجلالة الملك" والرئيس الدائم للأكاديمية. والواقع أن كولبير، الذى جعل الأكاديمية بهذه الطريقة معتمدة مباشرة على الملك، لم يكن يرى فى الفن شيئاً سوى أنه أداة فى يد حكومة الدولة، لها وظيفة خاصة هى إعلاء سمعة الملك عن طريق تكوين أسطورة جديدة للملكية من جهة، وعن طريق زيادة روعة البلاط بوصفه إطار السلطة الملكية من جهة أخرى. ولم يكن لدى الملك ولا كولبير فهم حقيقى للفن أو حب أصيل له. فلم يكن الملك يستطيع أن يتصور الفن إلا فى علاقته بشخصه هو. وقد قال ذات مرة، موجهاً الكلام إلى الأخصاء البارزين فى الأكاديمية : "إننى أضع بين أيديكم أثمن شيء فى الوجود - شهرتى". وقد جعل راسين مؤرخاً له، وكان يطلب من لوهران وفان مولان *van Meulen* اللذين كانا يصوران تاريخه وحروبهم، أن يزورا ميدان معاركهم، ويقتادهما بنفسه فى أرجاء المعسكر، ويشرح لهما التفاصيل الحربية الفنية، ويؤمن سلامتهما الشخصية. ولكن لم تكن لديه أدنى فكرة عن الأهمية الفنية لهذين التابعين المفضلين لديه. وعندما أبدى بوالو ذات مرة ملاحظة قال فيها أن موليير أعظم كاتب فى ذلك القرن، أجاب مندهشاً : "ولكنى لم أعلم ذلك على الإطلاق".

(١) E. Lavisse, Op. cit., VII, 2, P. 82.

كان تحت تصرف الأكاديمية كل المزايا التي يمكن أن يحلم أى فنان باكتسابها، وجميع أدوات القوة التي يقصد بها إرهابه. فهي تقوم بالتعيينات فى المناصب المتعلقة بها فى الدولة، وتوزع الأعمال العامة التي تطلب من الفنانين، وتمنح الألقاب، وكان لديها احتكار لتعليم الفن، وفي استطاعتها الإشراف على نمو الفنان منذ بداية عهده بالفن حتى توظيفه آخر الأمر، وكانت تمنح الجوائز - وعلى رأسها جائزة روما - والمعاشات، وهي التي تمنح الآن بإقامة المعارض والاشتراك فى المسابقات، وكان الجمهور ينظر إلى ما تقدمه من آراء عن الفن باحترام خاص، بحيث أن هذه الآراء كانت تضمن منذ البداية مركزاً مميّزاً للفنان الذي يستجيب لها. وقد كرست أكاديمية الفنون الجميلة نفسها، منذ تأسيسها، لتعليم الفن، ولكنها لم تعد تحتكر هذا التعليم إلا بعد الإصلاح الذي أدخله عليها كولبير، ومنذ ذلك الحين لم يعد يسمح لأى فنان خارج الأكاديمية بأن يقوم بأى تعليم هام، أو أن يجعل تلاميذه يرسمون من الحياة الواقعية. وفي عام ١٦٦٦ أنشأ كولبير "أكاديمية روما"، وبعد عشر سنوات ألحقها بأكاديمية باريس بأن جعل لوهران رئيساً للأكاديمية روما بدورها، ومنذ ذلك الحين أصبح الفنانون مجرد نواتج لنظام الدولة التعليمي، ولم يعد فى استطاعتهم التخلص من تأثير لوهران. فهم خاضعون لإشرافه فى الأكاديمية، وعليهم أن يطعموا توجيهاته فى روما، فإذا ما اجتازوا الاختبار هناك، كان أعظم ما يمكنهم أن يأملوا فيه هو أن يكونوا عاملين فى الحكومة تحت رئاسة لوهران.

والى جانب احتكار الدولة لتعليم الفن، كان تنظيمها لإنتاج الفن بدوره جزءاً من النظام الذى يضمن سيادة مطلقة لأسلوب البلاط وقواعده. فقد جعل كولبير من الملك راعى الفن الوحيد الذى له شأن فى البلاد، واهتم بالأرستقراطية وطبقة المالىين الكبار من سوق الفن. وكان النشاط الملكى فى مجال التشييد فى فرساي. وفى اللوفر. وفى الأنفاليد، وفى كنيسة فال دوجراس Val - de - Grâce يستوعب كل العمل الفنى المتوافر تقريباً. وهكذا كان من المستحيل عندئذ، لأسباب تقنية بحتة، ظهور راعين للفن مثل ريشليو وفوكيه Fouquet. وفى عام ١٦٦٢ نظم كولبير صناعة النسيج المرسمة، المكتسبة من أسرة جوبلان Gobelin.

بنفس الطريقة التي جعل بها من الأكاديمية مركزاً لتعليم الفن، وجعل من هذه الصناعة إطاراً لكل إنتاج فني في البلاد. وهكذا جمع في صعيد واحد بين المعماريين ورسامي الزخارف والمصورين والنحاتين ونساجي القماش المرسوم وصانعي الدواليب ونساجي الحرير والأقمشة وصهارى البيرونز والصهاغ وصانعي الفخار ونافخى الزجاج. وقد تطور "مصنع جوبلان"، الذى كان لوبران يشرف عليه بدوره، إلى مؤسسة ضخمة، كانت تنتج فى ورشها كل الأعمال الفنية والزخرفية فى القصور والحدائق الملكية. كذلك كان الملك يطلب من هذه الورش صناعة الأعمال الفنية التى كان يقدمها هدايا للحكام الأجانب والشخصيات الهامة فى الخارج. وفى الوقت ذاته كان كل ما يخرج من المصنع الملكى يتسم بالذوق الرفيع وكمال الصنعة. ذلك لأن الجمع بين تراث الصنعة الحرفية للعصر الوسيط المتأخر، وما تم تعلمه من الإيطاليين، أدى إلى بلوغ مستوى فى الفنون الزخرفية لم يصل إليه أى عصر آخر، وحقق أعمالاً كانت تنقسم كلها بمستوى رفيع متجانس من حيث القيمة، حتى لو كانت تفترق إلى الامتياز الفردى. ومن المؤكد أن أعمال التصوير والنحت قد اكتسبت بدورها طابعاً صناعياً فى ذلك العهد. وأخذ المصورون والنحاتون ينتجون مجموعات، ويكررون وينهون نماذج ثابتة، ويمالجون الإطار الزخرفى بنفس العناية التى يمالجون بها الأعمال الفنية ذاتها — هذا إذا كانوا قد أحسوا بوجود حد فاصل بين العمل الفنى والإطار على الإطلاق. فالطريقة الآلية، الشبيهة بطريقة المصانع، فى الإنتاج، أدت إلى نمطية الأعمال الناتجة فى الفنون التطبيقية والجميلة معاً^(١). وأتاح أسلوب الصناعة الجديد كشف فهم جمالية فى السلعة النمطية، والإقلال من قيمة التفرد، والقالب الفردى الذى لا يتكرر. ولكن عدم قدرة هذا الاتجاه على متابعة التطور التكنيكي، وعودة العصور التالية إلى مفهوم الفن السائد فى عصر النهضة المتقدم حين أبدت تقديرها للفردية، يدل على أن الطابع اللاشخصى "لأسلوب لويس الرابع عشر" لم يكن يتوقف فقط على الشروط التكنيكية للإنتاج — أى على أسلوب الصناعة الإنتاجية — بل كانت هناك عوامل أخرى لها تأثيرها. ولا ننسى أن

(١) Cf. Hans Rose : *Spaetbarock*, 1922, P. 11.

الإنتاج الآلي كان أقدم من الفلسفة ذات النزعة الآلية في القرن السابع عشر، ومن الفلسفة الفنية اللاشخصية المرتبطة بها^(١).

وكان كل شيء، تنتجه مصانع "جوبلان" يتم تحت إشراف شخصي من لوبران. فهو ذاته قد رسم كثيرًا من التصميمات ، وأعدت تصميمات أخرى وفقًا لتعليماته، ونفذت تحت إشرافه المباشر. وهنا اتخذ "فن فرساي" شكله، وكان في أساسه من ابتناع لوبران. والواقع أن كولبير كان يعلم حق العلم طبيعة الشخص الذي أولاه ثقته: فقد كان لوبران يوجه المؤسسات التي يشرف عليها وفقًا لمبادئ قطعية وشمولية تتمشى تمامًا مع روح سنده. وكان هو ذاته متزمنًا، محبًا للسلطة المطلقة، وكان في الوقت ذاته شخصًا ذا خبرة هائلة، يعتمد عليه في كل المسائل التكنيكية في الفن. وظل لوبران دكتاتورًا للفن في فرنسا طوال عشرين عامًا، وأصبح بهذه الصفة هو الأصل الفعلي "للنزعة الأكاديمية" التي يدين لها الفن الفرنسي بشهرته العالمية. وكان كولبير ولوبران شخصيتين مائلتين إلى التفكير النظري، لا ترغبان في أن تطاع النظريات فحسب، بل يودان أيضًا أن تعرض هذه النظريات بطريقة صريحة لا لبس فيها ولا غموض. وفي عام ١٦٦٤ بدأت "المحاضرات" الشهيرة تلقى في الأكاديمية، واستمرت عشر سنوات. وكانت محاضرات الأكاديمية هذه تبدأ دائمًا بتحليل لمصورة أو قطعة من النحت، ويلخص المحاضر رأيه في العمل المعروض في قضية قطعية جازمة. وتلى ذلك مناقشة، كان المقصود منها التوصل إلى صياغة لقاعدة عامة التطبيق. وفي أحيان كثيرة لم يكن يتم التوصل إلى هذه القاعدة إلا بأخذ الأصوات أو بقرار حكم. وكان كولبير يردد "تسجيل" نتائج هذه المحاضرات والمناقشات، التي كان يسميها "قواعد إيجابية"، وكأنها قرارات لجنة، لكي يتوافر على هذا النحو رصيد دائم من المبادئ الجمالية الموثوق منها، ويرجع إليها دائمًا كلما دعت الحاجة. وبالفعل تكونت لائحة من القيم الفنية لم يحدث من قبل أبدًا أن صيغت بمثل هذا الوضوح ، والدقة، والطابع المطلق. أما في

(١) Cf. Henryk Grossman : "Mechanistische Philosophie und Manufaktur", Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935, IV, 2.

وهذا الرأي ورد في مواضع متفرقة من الكتاب المذكور، ولاسيما ص ١٩١ و ٢٠٢.

إيطاليا فإن النظرية الأكاديمية احتفظت بقدر من التحرر في نظرتها إلى الأمور، فلم تكن أبداً تتصف بالتزمّت الذي كانت تتسم به نظيرتها في فرنسا. وقد فسر البعض هذا الاختلاف على أساس أن علم الجمال كان في إيطاليا حصيلة الممارسة الفنية القومية التي كانت على وجه العموم متجانسة، على حين أنها وفدت إلى فرنسا مع الفن الإيطالي بصفتها شيئاً مستورداً، موجهاً إلى الطبقات العليا، فكانت النتيجة أن وجدت نفسها منذ البداية تعارض تراث البلاد الفني الشعبي والمستمد من العصور الوسطى^(١). ولكنها حتى في فرنسا كانت أكثر تحرراً حول منتصف القرن مما أصبحت عليه فيما بعد. ذلك لأن فليبيا *Félibien*، صديق بوسان ومؤلف كتاب "أحاديث عن حياة أشهر المصورين وأعمالهم" (١٦٦٦) كان لا يزال يعترف بأهمية فنانين مثل روبنز ورمبرانت، ولا يزال يؤكد أنه لا يوجد شيء في الطبيعة لا يتصف بالجمال ولا يمكن أن يتخذ شكلاً فنياً، ولا يزال يهاجم المحاكاة الذليلة لكبار الفنانين. على أن كتابه هذا نفسه كان يحتوى على أهم عناصر علم الجمال الأكاديمي - وعلى رأسها الرأي القائل بتصحيح الفن للطبيعة، وأسبقية الرسم على اللون^(٢). ولكن النظرية الكلاسيكية الحقيقية لم توضع إلا في الستينات، على يد لوبران وأتباعه. فممنذ وضع لأول مرة قانون الجمال، بنماذجه المستمدة من العصر الكلاسيكي القديم، ومن رافاييل، وكبار فنانى بولونيا، وبوسان، الذين كانوا جميعاً فوق مستوى النقد، ومنذ ذلك الحين أصبح الاحترام غير المشروط لشهرة الملك وسمعة البلاط أمراً له أهميته القصوى في تصوير الموضوعات التاريخية وموضوعات الكتاب المقدس. ومع ذلك فسرمان ما ظهرت المعارضة لهذه النظرية الأكاديمية ولممارسة الفن المناظرة لها، وذلك على الرغم من كل المكافآت التي كانت تمنح نظير مراعاة القاعدة الأكاديمية. وحتى في عصر لوبران نشأ نوع من التوتر بين الفن الرسمي، الذي هو نتاج برنامج ثقافي حذر، والنشاط الفني التلقائي داخل الأوساط الأكاديمية وخارجها. ولم يكن هناك بالفعل، إلى جانب لوبران ذاته، أى فنان له أسلوب

(١) A. Dresdner, op. cit., PP. 104 - 5.

(٢) André Fontaine : Les Doctrines d'art en France, 1909, P. 56.

محافظ بصورة مطلقة، أما منذ عام ١٦٨٠ ، فإن الذوق العام فى الفن كان قد تحول صراحة ضد الأوامر المطلقة التى فرضها لويران.

والواقع أن التوتر بين نظرة الأوساط الرسمية، سواء فى البلاط والكنيسة، وبين ذوق الفنانين ومحبي الفن، الذين لم يكونوا على وجه العموم يهتمون بما تفكر فيه هذه الأوساط، لم يكن قاصراً على الحياة الفنية فى فرنسا، بل أنه صفة مميزة لعصر الباروك بأسره. وكل ما فى الأمر أن التعارض الذى تجلى من قبل فى موقف مختلف قطاعات الجمهور مع فنان مثل كارافاجو، مثلاً، وضده، قد ازداد شدة. فحتى فى العهود السابقة، كان من الممكن ألا يجد فنان موهوب، أو اتجاه فنى معين، قبولاً لدى أحد السادة الذين يرهون الفن فى الأوساط الكنسية أو الدنيوية، ومع ذلك فلم يكن من الممكن، قبل عصر الباروك، إيجاد تمييز أساسى بين فن رسمى وفن يجد قبولاً لدى الجمهور العام. أما الآن فقد أصبح على الاتجاهات التقدمية، لأول مرة، أن تتأصل، لا ضد بطة عملية التطور الطبيعى فحسب، بل أيضاً ضد التقاليد التى كانت تؤيدها السلطة ذات القوة المطلقة للدولة والكنيسة. ولم يكن الفن، قبل عصر الباروك، يعرف ذلك الصراع الذى هو سمة مميزة للعصر الحديث، والذى أصبح مألوفاً تماماً لنا اليوم، وأعنى به الصراع بين العوامل المحافظة والعوامل التقدمية فى الحياة الفنية، وهو الصراع الذى لم ينجم عن اختلاف فى الذوق فحسب، بل كان يشن أساساً بوصفه صراعاً من أجل القوة، توجد فيه كل الفرص والامتيازات فى جانب المحافظين، وكل الأضرار والأخطار فى جانب التقدميين. وبطبيعة الحال فإنه، حتى فى العصور السابقة، كان يوجد إلى جانب من يفهمون الفن، أولئك الذين لا يفهمونه ولا يهتمون به، غير أن الفريقين ظهرا ضمن الجمهور الفنى ذاته، فكان أحدهما معادياً للتقدم والتجديد، والآخر متحرراً مهتماً بالتطورات الجديدة منذ البداية. والواقع أن التعارض بين هذين الفريقين، أى بين الفن الأكاديمى الرسمى والفن المتحرر غير الرسمى، والصراع بين النظرية الجمالية المجردة، التى تحدد معالمها على صورة برنامج مفصل، وبين النظرية الجمالية الدينامية التى تنمو مرتبطة بالممارسة اليومية، هذا التعارض يضىء على عصر الباروك والعصر التالى له طابعه الحديث المتميز. أما النزاع بين الاتجاه

الكلاسيكي الخطي والاتجاه الحسي التصويري، الذى انتهى آخر الأمر بانتصار التلوينيين على لوبران ومؤيديه، فكان مجرد مظهر لهذا التوتر العام. فلاختبار بين الرسم والتلوين كان أكثر من مسألة تكتيكية، إذ أن اختيار التلوين يعنى الوقوف ضد روح الحكم المطلق، والسلطة الجامدة، وتوجيه جميع نواحي الحياة فى اتجاه عقلانى صارم — فهو مظهر لنزعة حسية جديدة، وهو قد أدى آخر الأمر إلى ظواهر مثل "فاتو Watteau" ^(١) و"شاردان Chardin" ^(٢).

وعملت المعارضة التى ظهرت فى السبعينات ضد النزعة الأكاديمية عند لوبران، على تمهيد الطريق لتطور جديد فى الفن فى أكثر من جانب واحد ^(٣). فقد بدأت تتكون عندئذ لأول مرة حلقة من الأشخاص المهتمين بالفن، لا تتألف فقط من المتخصصين — أى الفنانين والرايين وجامعى الأعمال الفنية — بل أيضًا من أشخاص عاديين غير متخصصين، يفترض فيهم أنهم يعبرون عن رأى خاص بهم فى الأعمال الفنية. فقبل ذلك كانت الأكاديمية هى وحدها التى تمنح حق التعبير عن رأى فى المسائل الفنية، ولم تكن تمنح هذا الحق إلا للمحترفين. أما الآن فقد أصبحت سلطتها فى هذا الصدد موضوعًا للنزعة والاعتراض. وقام روجيه دى بيل Roger de Piles، المفكر النظرى فى الفن، الذى ينتمى إلى الجيل التالى لفيليببان، متصديةً للدفاع عن حقوق الجمهور غير المتخصص، مؤكدًا أن الذوق البسيط غير المتحيز له بدوره الحق فى الإدلاء برأيه، وأن الشعور العادى والعين الطبيعية الخريهة قد تكون أصدق من القواعد واللوائح والرأى المتخصص. ومن الأسباب التى قد تعمل أول انتصار للجمهور غير المتخصص، إن المبالغ التى كان لويس الرابع عشر يأمر بدفعها للفنانين أخذت تتضاءل بالتدريج قرب نهاية حكمه، وأن الأكاديمية أخذت تجد نفسها مضطرة إلى الإهابة بالجمهور الأوسع لكى تعوض

^(١) جان انطوان فاتو (1684 - 1738)، من أشهر المصورين الفرنسيين، ومن رواد دراسة الطبيعة، واستبق الانطباعيين بقدرته الفذة على معالجة الألوان. (المترجم)

^(٢) جان بابتست سيمون شاردان (1699 - 1776)، مصور فرنسى اشتهر بأوجاهه التى تصور مناظر الحياة الريفية، وكان فى مقدوره على التكوين والتلوين بضارح كبار الفنانين الهولنديين والفلمنكيين فى عصره. (المترجم)

^(٣) A. Dresdner, op. cit., P. 121 ff.

ما فقدته من إعانتها الحكومية^(١). ومع ذلك فإن القرن التالي هو وحده الذى استخلص النتيجة المنطقية من مقدمات "دى بيل"، فكان دى بوس Du Bos^(٢) أول من أكد الفكرة القائلة أن الهدف من الفن ليس أن "يعلم"، وإنما أن "يحرك أو يؤثر"، وأن الموقف الصحيح الوحيد الذى ينبغي أن نتخذه إزاءه ليس موقف التفكير بل موقف "الشعور". ولم يجرؤ أحد، إلا بعد بداية القرن الثامن عشر، على تأكيد أسبقية الإنسان العادى على الشخص المتخصص والقول بأن مشاعر الناس الذين يتعاملون على الدوام مع شيء واحد، لابد أن تفقد حدتها، على حين أن مشاعر الهاوى وغير المتخصص تظل طبيعية ناضرة.

على أن تركيب جمهور الفن لم يتغير ما بين عتبة وضحاها. ذلك لأن التدقيق البسيط، غير الاحترافى للأعمال الفنية، بل مجرد الاهتمام بها، كان يتوقف على شروط تعليمية معينة لم تكن تتوافر إلا لعدد قليل نسبياً من الناس فى فرنسا فى القرن السابع عشر. ولكن جمهور الفن كان يزداد حجمه يوماً بعد يوم، ويضم عناصر من السكان تزداد تبايهاً، حتى أصبح فى نهاية القرن يكون جماعة اجتماعية لم يكن لها تجانس جمهور البلاط فى عصر لوبران أو سلاسة قياده، وإن لم يكن ذلك يعنى أن جمهور الفن الكلاسيكى كان متجانساً على نحو مطلق أو كان مقتصرًا على أوساط البلاط. فالأمر المؤكد هو أن الإصرار على التمسك بالمأضى الغابر، والطابع النمطى اللاشخصى، والتمسك المتحجر بالتقاليد فى ذلك الفن، كانت كلها سمات تنمى مع النظرة الأرستقراطية إلى الحياة - إذ أن الطبقة التى تركز امتيازاتها على الأصل القديم، وعلى الدم والحسب بوجه عام، ترى الماضى أعظم أهمية من الحاضر، والجماعة أهم من الفرد، والاعتدال وضبط النفس أفضل من الانقياد للمزاج والشعور الشخصى. ومع ذلك فإن عقلانية الفن الكلاسيكى كانت تعبر عن فلسفة الطبقة الوسطى بقدر ما تعبر عن فلسفة طبقة النبلاء. بل أن هذه العقلانية كانت فى واقع

(١) Lavissee, Op. cit., VIII, 1, 1908, P. 422.

(٢) "جان بانست دى بوس (١٦٧٠ - ١٧٤٢) مؤرخ وعالم ألبى فرنسى، مؤلف كتاب "خواطر نقدية فى الشعر والتصوير".

"Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture". (المترجم)

الأمر متغلغلة في طريقة التفكير البورجوازية إلى حد أعمق من تغلغلها في طريقة تفكير طبقة النبلاء، التي اقتصرت على اقتباس المفهوم العقلاني للحياة من البورجوازية. وعلى أية حال فإن البورجوازي الكفء، المستهدف للريح، كان قد بدأ ينظم حياته على أسس عقلانية قبل الأرستقراطي الذي لا يهتم إلا بامتيازاته. واستطاع جمهور الطبقة الوسطى أن يستمتع بوضوح الفن الكلاسيكي وسلطته ودقته قبل أن تستطيع ذلك طبقة النبلاء، لأن هذه الأخيرة كانت خاضعة لتأثير ذوق الأسبانيين الرومانسكي الصارخ، القائم على المهالفة الهوائية المتقلبة، في الوقت الذي كانت فيه الطبقة الوسطى قد أظهرت بالفعل حماسة لوضوح فن "بوسان" وانتظامه. وعلى أية حال فإن أفراد الطبقة البورجوازية، من موظفين وتجار وماليتين، هم الذين كانوا يشترون معظم أعمال هذا الفنان، وهي الأعمال التي ظهرت كلها تقريباً في عهد ريشليو ومازاران^(١). ومن المعروف أن بوسان لم يكن يقبل أية طلبات لرسم صور فخمة مخصصة للزينة، بل ظل طوال حياته مقتصرًا على الهجوم الأصغر، وعلى الأسلوب الأقل ادعاء. كذلك فإنه لم يكن يقبل طلبات من الكنيسة إلا نادرًا، ولم يكن يشعر بوجود أي نوع من الارتباط بين الأسلوب الكلاسيكي والأفراض الشمائرية الخالصة للفن^(٢).

وأخذ البلاط يتحول تدريجاً من الباروك الحمسى إلى الباروك الكلاسيكي، مثلما أخذت الأرستقراطية تأخذ بأسلوب الطبقة الوسطى العقلاني في الاقتصاد، على الرغم من نفورها من كل ما له صلة بالأرقام. وكانت العقلانية والكلاسيكية معاً متمشيتين مع الاتجاه التقدمي للتطور، ومن هنا فإن جميع طبقات المجتمع قد قبلتهما عاجلاً أو آجلاً. وحين أخذت أوساط البلاط بالأسلوب الكلاسيكي، فإنها كانت بذلك تأخذ باتجاهه كان في الأصل منتمياً إلى الطبقة الوسطى، غير أنها حولت بساطته إلى وقار، واستخدمته الاقتصادى للموارد إلى تحفظ وضبط للنفس، ووضوحه وانتظامه إلى موقف صارم لا يعرف التسامح. وبطبيعة الحال فإن المستويات

(١) Joseph Aynard : La Bourgeoisie française, 1934, P. 255.

(٢) Werner Weisbach : Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932, P. 140.

العليا من الطبقة الوسطى هي وحدها التي كانت تتمتع بالفن الكلاسيكي، بل إن هذه المستويات لم تكن شغوفة به وحده. صحيح أن التنظيم العقلاني في المذهب الكلاسيكي كان متمشياً مع طريقتها الموضوعية في التفكير، ولكن نظرتها العملية الواقعية إلى الحياة جعلتها أكثر استجابة للاتطهات المطابقة للطبيعة. فعلى الرغم من عقلانية بوسان، فإن لوى لوناين Louis Le Nain، الذي كان منه يأخذ بمذهب مطابقة الطبيعة، كان هو مصور الطبقة الوسطى بالمعنى الصحيح^(١). ومع ذلك فإن نزعة مطابقة الطبيعة لم تظل وقفاً على الطبقة الوسطى. فقد أصبحت كالعقلانية، سلاحاً عقلياً لا تستغنى عنه أية طبقة من طبقات المجتمع في صراعها من أجل الحياة. ذلك لأن القدرة على الاستبصار النفسى، والمعرفة العميقة للناس، كانت شرطاً ضرورياً للنجاح، لا فى ميدان الأعمال الاقتصادية فحسب، بل فى البلاط وفى الصالونات أيضاً. وعلى الرغم من أن ظهور الطبقة الوسطى وهدايات الرأسمالية الحديثة كان هو الذى أعطى القوة الدافعة الأولى لتكوين تلك المعرفة بالإنسان، التى بدأ بها تاريخ علم النفس الحديث، فإن الأصل الحقيقى لن التشريح النفسى كما نعرفه اليوم يرجع إلى حياة البلاط والصالونات فى القرن السابع عشر. ذلك لأن المعرفة النفسية لعصر النهضة، التى كان أساسها فى البداية علمياً بحثاً، قد اكتسبت طابعاً عملياً أخلاقياً فى كتابات السير الذاتية عند تشالينى Cellini وكاردانو، ومونتى، وقبل هذه جميعاً، فى الأوصاف والتحليلات التاريخية لماكيافلى. فالمعرفة النفسية القائمة على كشف المستور وفضحه عند ميكافلى تنطوى من حيث المبدأ على كل الكتابات النفسية التالية، وفكرته عن الأنانية والنفاق كانت بالنسبة إلى ذلك القرن بأسره مفتاحاً لفهم الدوافع الخفية للأفعال والانفعالات البشرية. وبطبيعة الحال فإن الطريقة المكيافلية كان لابد لها أن تمر بتطور طويل فى البلاط وفى صالونات باريس قبل أن يتسنى لها أن تصبح أداة يستخدمها مفكر مثل لاروشفوكو. والواقع أن الملاحظات والصيغ التى تضمنها كتابه "الحكم" Maximes لا يمكن تصورها بدون الفنون والثقافة الاجتماعية لهذا البلاط وتلك الصالونات. فالملاحظات المتبادلة لأفراد هذه الأوساط فى اتصالاتهم اليومية، والروح

■ H. Lemonnier, op. cit., P. 104 – W. Weisbach : Franz. Mal., P. 95 .

النقدية التي كان كل فرد ينميها على حساب الآخر، وعبادة "الكلمات الجيدة" bon mots و"الإفحام اللفظي" *médiance* ، التي كانت مسلاة يقضون بها أوقات فراغهم. والمنافسة العقلية التي اشتدت بينهم، ومحاولتهم التعبير عن الفكرة بأغرب الطرق وأذكاه وأشدها حدة، والتحليل الذاتي لمجتمع أصبح مشكلة في نظر نفسه، وطريقة التفكير الانعكاسي الدائم، وتحليل المشاعر والانفعالات، الذي يمضي فيه المفكرون كأنه نوع من الألعاب الجماعية - كل هذه العوامل تشكل الخلفية التي بنيت عليها الأسئلة والإجابات المعروفة المميزة عند لاروشفوكو. ففي هذا الوسط لم يجد أول إلهاء بأفكاره فحسب، بل أنه كان أول مجال يطمح على هذه الأفكار أن تثبت فعاليتها فيه.

ولقد كان تشاؤم طبقة النبلاء التي خابت آمالها، وحرمت من مضمون حياتها ذاته، من أهم مصادر هذه المعرفة النفسية الجديدة إلى جانب خبرة الحياة في البلاط والثقافة الاجتماعية للمسالونات. ففي موضع ما من كتابات المدام دي سفيني تقول أنها كانت في كثير من الأحيان تدخل في محادثات مع مدام دي لافاييت ولاروشفوكو، وبلغت هذه المحادثات من الحزن حدا جعلهم يعتقدون بأن خير سبيل أمامهم هو أن يدفنوا أنفسهم. فلقد كان الثلاثة ينتمون إلى تلك الأرستقراطية المنهكة التي ظلت، بعد إرغامها على الانسحاب من ميدان الحياة الإيجابية، متمسكة بتحيزاتنا الاجتماعية على الرغم من إخفاقها. فهم، مثل رتس Retz وسان سيمون، كانوا هواة أرستقراطيين، تعد المرتبة الاجتماعية، والتعبير المباشر عن الطبقة والمكانة، أكثر حقيقة في نظرهم بكثير مما هي في نظر كتاب الطبقة الوسطى، الذين يشعرون بفرديتهم شعورا طافها. والواقع أن الصورة التي رسموها للإنسان لم تكن صورة جذابة، ومع ذلك فمن الصحيح، كما قال البعض أن الفرد، منظور إليه بعيونهم، لم يعد ينطوي على أي شيء مخيف أو فظيع، فهو لم يعد "سراً مرعباً"، أو "وحشياً لا يفهم" *monster incomprehensible* ، كما كان عند باسكال، بل عند كوربي ذاته، وإنما هو قد "بلغ"، بعد تجريده من جميع

الصفات غير المألوفة، حجماً متوسطاً، مهموراً، يسهل التعامل معه^(١). وهنا لا يعود يذكر شيء عن خطاياه، وعن عصيانه للأوامر الإلهية، وتعديه على ذاته، وعلى جاره بوصفه أخاً له، ودماً من دمه، بل أن جميع الدوافع الروحية وصفات الشخصية، وكل الفضائل والرتائل، لم تعد تقاس الآن إلا بمقياس تقبل المجتمع لها.

كانت الصالونات قد بلغت أوج ازدهارها في النصف الأول من القرن، في وقت لم يكن فيه البلاط قد أصبح بعد المركز الثقافي للبلاط، وكان الهدف هو خلق جمهور حقيقي للفن، ومنبر للحكم السليم، يفترض فيه أن يصدر حكماً على مستوى الأعمال الفنية في حالة عدم وجود نقاد محترفين. وعلى هذا النحو أصبحت الصالونات أكاديميات صغيرة غير رسمية، تكتسب فيها الشهرة الأدبية، وتخلق فيها الأذواق الأدبية. ونظراً إلى أن اتصالهم بالعالم الخارجي كان أكثر تحريراً، وإلى أن حريتها الداخلية كانت أعظم، فقد كان المقصود منها إيجاد علاقة مباشرة بين منتجي الفن ومستهلكيه، على نحو لم يتحقق أبداً في البلاط وفي الأكاديميات الحقيقية فيما بعد. والحق أن الأهمية التعليمية والثقافية للصالونات كانت هائلة، ولكن الإنتاج الأدبي الذي يرجع الفضل المباشر فيه إليها لم يكن عظيم الأهمية. فلم تنبثق موهبة عظيمة واحدة حتى من أول هذه الصالونات وأهمها، وهو "أوتيل دي رامبوييه Hôtel de Rambouillet"^(٢). وكان كتاب "إكليل جوليا" Guirlande de Julie الذي جمع لإحدى بنات المركيزة (دي رامبوييه)، والذي هو أنموذج لجميع كتب المقتطفات الموجهة إلى الفتيات الصغيرات، هو أصدق المؤلفات الأدبية تمثيلاً لهذا الوسط. بل أن الأسلوب المنق Precious لا يمكن أن يوصف بأنه نتاج للصالونات إلا بمعنى محدود. فهو في واقع الأمر لا يعدو أن يكون تحويراً فرنسياً للمارينية والجونجورية والتأنقية euphuism وجميع فنون الإيهام التي اشتهرت بها حركة المانرزم. وما هو إلا طريقة التعبير والاتصال التي تصلح لأناس يتقابلون كثيراً ويخلقون مصطلحاتهم وتعبيراتهم الخاصة - أعنى أنه لغة سرية يفهمون أبسط

(١) Karl Vossler : Frankreichs Kultur im Spiegel Seiner Sprachentwicklung, 1921, P. 366 .

■ Bédier - Hazard : Hist. De la Litt. Franc., I, 1923, P. 232.

إحياءاتها وإيماءاتها، أما بالنسبة إلى الآخرين فهي تظل غير مستساغة، بل غير مفهومة، على حين أن العمل المفضل لدى المتخصصين فيها هو زيادة غرابيتها وغموضها. ولسنا في حاجة إلى الرجوع إلى مدرسة الإسكندرية القديمة لكي نجد سوابق لهذه اللغة الغامضة، بل يكفي أن نشير إلى أن "الوزن الغامض" عند القروبادور كان شبيهاً بهذه اللغة المصطنعة المرتبطة بفئة معينة، من حيث أنه كان قبل كل شيء وسيلة لتجنب التسوية الاجتماعية، وكان يبحث دائماً عن ألفاظ وصيغ صعبة غير عادية وغير طبيعية لتكون علامات على التميز الاجتماعي. ولكن البعض أكد من حق أن صفة التتميق Preciosity هذه ليست مجرد نزوة هابرة لجماعة صغيرة، إذ لم يكن الحديث بالأسلوب المنق قاصراً على بضع عشرات من السيدات المثقات المتحذقات، وبضعة شعراء غير موهوبين أو متوسطي المواهب، بل أن الصفوة الفرنسية المثقفة بأسرها كانت في القرن السابع عشر تأخذ بأسلوب التتميق بدرجات متفاوتة - حتى كروني الصارم وموليير المنتمى إلى الطبقة الوسطى. ولم يكن الأبطال والبهطلات على المسرح ينسون تزيينهم المبهضة، حتى وهم في قمة الانفعال، فكانوا يخاطبون بعضهم بعضاً بكلمة "يا سيدى" و"يا سيدتى"، وظلوا مؤدبين ذوى شهامة في جميع الظروف. ولكن هذه الشهامة لم تكن إلا حالة شكلية يستحيل أن نستخلص منها شيئاً من مدى إخلاص مشاعرهم - فهي، ككل شكل وكل لغة، كانت تستخدم ألفاظاً واحدة للتعبير عن الشاعر الأصلية والمشايع الزائفة^(١).

وقد أسهمت الصالونات أيضاً في توسيع نطاق جمهور الفن، بأن قربت في أوساطها بين العارفين وبين أناس يهتمون بالفن، وينتمون إلى طبقات اجتماعية شديدة الاختلاف. ففيها كان أفراد طبقة النبلاء الوريثة، الذين كانوا بالطبع يكونون أغلبية، يقابلون مثلى طبقة النبلاء الرسمية، وطبقة البورجوازية - ولاسيما رجال الأموال - الذين كان لهم من قبل دور في عالم الفن والأدب^(٢). وكانت طبقة النبلاء

(١) Victor Klemperer : "Zur franzoesischen Klassik," Oskar Walzel - Festschrift, 1924, P. 129.

(٢) Roger Picard : Les Salons littéraires et la société française, 1943, P. 32 .

لا تزال تزود البلاد بضباط الجيش، وحكام الأقاليم، والدبلوماسيين، وموظفي البلاط، وكبار الشخصيات الكنسية، هلى حين أن البورجوازية كانت تشغل المناصب الهامة فى المحاكم والخزانة، بل إنها بدأت أيضًا تنافس طبقة النبلاء فى ميدان الحياة الثقافية. ولنلاحظ أن رجال الأعمال فى فرنسا لم يتمتعوا أبدًا بالاحترام الذى كانوا يتمتعون به فى إيطاليا وإنجلترا وألمانيا، ولم يكن فى استطاعتهم اكتساب مكانة اجتماعية أرفع إلا عن طريق الزيد من الثقافة واتباع أسلوب أرقى فى الحياة. ومن هنا فإن أبناءهم لم يكونوا فى أى بلد آخر أحرص مما كانوا فى فرنسا على التخلي عن حياة الأعمال الاقتصادية والتحول إلى أعيان مثقفين. كذلك فإن جزءًا كبيرًا من الكتاب الفرنسيين، الذين كان معظمهم فى عصر النهضة ينتمى إلى طبقة النبلاء، أصبح فى القرن السابع عشر ينتمى إلى الطبقة الوسطى. فبال جانب المجموعة القليلة نسبيًا من الأرستقراطيين وقادة الكنيسة، الذين كانوا هندئذ يقومون بدور الأدب الفرنسى - كالدوق دى لارشفوكو، والمركيزة دى سيفيني، والكاردينال رنس - كان راسين وموليير ولافونتين وبوالو (هذا إذا اقتصرنا فقط على أهم الأسماء) أفرادًا هاديين فى طبقة البورجوازية، وكتابًا محترفين. ولقد كان المركز الاجتماعى لموليير، وعلاقته بمختلف طبقات المجتمع، ذا دلالة خاصة على الأوضاع السائدة فى ذلك العصر. فهو بورجوازى كامل بحكم أصله وموقفه العقلى وطبيعة فنه. وهو يدين لاحتكاكه بالجمهير العريضة من الناس بأول نجاح أحرزه، وبفهمه لمتطلبات المسرح. وقد ظل طيلة حياته يتخذ موقف النقد، بل موقف الازدراء المامى فى كثير من الأحيان، فيدرك بنفس القدر من التعمق العناصر المضحكة السوقية فى طبيعة الفلاح الماكر، والتاجر الوضيع، والبورجوازى المغرور، والإقطاعى المصارم، والكونت الغبى، وبصور ذلك كله بنفس القدر من الصراحة. ولكنه كان حريصًا على ألا يهاجم النظام الملكى، وسلطة الكنيسة، وامتيازات النبلاء، وفكرة التدرج فى المراتب الاجتماعية، أو حتى على عدم مهاجمة دوق أو مركيز واحد، فإذا لم يكن من الصعب التمييز بين المحافظ والثورى فى ميدان الفن، فإن المرء قد يميل تبعًا لذلك إلى القول بأن مولير كان كاتبًا لم يتنكر أبدًا لأصله الاجتماعى، ولكنه كان أساسًا كاتبًا محافظًا أصبح، لأسباب

انتهازية ، مدافعاً عن النظام الاجتماعى السائد. وعلى أية حال فإن من المستحيل قطعاً إدراك موليير فى نفس الفئة التى ينتمى إليها أرسطوفان، وإن كان فى نواح معينة أكثر عبودية منه. وإنما الأصح أن يعد واحداً من الكتاب الذين أصبحوا، على الرغم من نزعتهم الذاتية المحافظة، رواداً للتقدم لأنهم عملوا على إمالة اللثام عن الواقع الاجتماعى، أو عن جزء من هذا الواقع على الأقل. ولو أخذنا بوجهة النظر هذه، فمن المؤكد أن شخصية الفيجارو للكاتب بومارشيه لن تعود أول مبشر بالثورة، وإنما هو مجرد خليفة لخدم موليير ووصيفاته^(٢).

(٢) إشارة إلى التلميحات الثورية والانتقادات الاجتماعية القاسية التى لود فى كثير من الأحيان على لسان الخدم والوصيفات فى أدب موليير.

الفصل العاشر

الباروك عند

البرجوازية البروتستانتية

أدى الحكم الأسباني فى إقليم الفلاندر، وقبول الطبقات العليا له، إلى أوضاع مشابهة إلى حد بعيد للأوضاع السائدة فى فرنسا فى نفس الفترة. فهناك أيضًا أصبحت الأرستقراطية معتمدة كل الاعتماد على قوة الدولة، وتحولت إلى طبقة نهلاء طيبة مرتبطة بالبلاط. وهنا أيضًا كان منح ألقاب النبلاء للبرجوازية، وميل هذه الأخيرة إلى إدارة ظهرها لحياة الأعمال الاقتصادية بمجرد أن يصبح ذلك ميسورًا، سمة أساسية من سمات التطور الاجتماعى^(١). وهنا أيضًا منحت الكنيسة مركزًا يكاد يكون احتكاريًا، وإن كانت قد اضطرت إلى دفع ثمن التحول إلى أداة فى يد الحكومة، كما فعلت فى فرنسا. وهنا أيضًا اتخذت ثقافة الطبقات الحاكمة طابعًا بلاطيًا خالصًا، وأخذت تفقد بالتدريج كل صلة بالتراث الشعبى، بل كل صلة لها بالاتجاه العام للبلاط الهورجندي، وهو الاتجاه الذى كان متأثرًا بالطبقة المتوسطة إلى حد ما. كذلك يلاحظ بوجه خاص أن الفن بدوره كان له فى عموميه طابع رسمى، وكل ما فى الأمر أنه كان على خلاف الباروك الفرنسى، ذا اتجاه دينى فى الوقت ذاته - وهو أمر يرجع أساسًا إلى التأثير الأسباني. وثمة فارق آخر هو أنه لم يكن هناك إنتاج فنى تنظمه الدولة، ولم يكن البلاط يستوعب كل الأعمال الفنية استيعامًا تامًا، وذلك أولاً لأن بلاط الأرشيدوق كان عاجزًا عن تمويل مثل هذا الإنتاج، وثانيًا لأن مثل هذه التعمية الشاملة للفن لم تكن تتماشى مع الطريقة المتسامحة التى أرادت أسرة هابسبورج أن تحكم بها فى الفلاندر. بل أن الكنيسة ذاتها، التى كانت المؤسسات كلها اهتمامًا بالفن، كانت تكتفى بوضع معالم اتجاه كاثوليكي عام، ولكنها لم تفرض على الفن أى التزام، سواء فيما يتعلق بالطريقة الأساسية للتصوير،

(١) Henri Pirenne : Hist. De Belgique, IV, 1911, PP. 437 - 8.

وبالتفاصيل الموضوعية له. وهكذا فإن الكاثوليكية العائدة restored كانت تسمح للفنان هنا بحرية تفوق ما كان يناله في أى مكان آخر، وكان هذا الاتجاه التحررى هو السبب فى أن الفن الفلمنكى كان أقل شكلية وأكثر تلقائية من فن البلاط فى فرنسا، كما كان أقرب إلى الطبيعة، وأكثر بهجة فى مزاجه العام، من فن الكنيسة فى روما. وإذن، فحتى لو كانت كل هذه الظروف عاجزة عن تفسير العبقرية الفنية لفنان مثل روبنز، فإنها تبين بوضوح إنه وجد القالب المميز لفنه فى بيئة البلاط والكنيسة فى الفلاندر.

والواقع أن الكنيسة الكاثوليكية العائدة لم تحرز فى أى مكان، خارج البلاد الألمانية الجنوبية، نجاحًا كذلك أحرزته فى الفلاندر^(١). ولم يكن التحالف بين الكنيسة والدولة وثيقًا بقدر ما كان بين ألبرت وإيزابلا - أى فى العصر الذهبى للفن الفلمنكى . فقد كان الارتباط بين الفكرة الكاثوليكية وفكرة الملكية طبيعيًا هنا، بقدر ما كان التوحد بين البروتستانتية والجمهورية طبيعيًا فى الشمال. وكانت الكاثوليكية تستمد سلطة الحاكم من الله، وفقًا لمبدأ تمثيل صاحب المرتبة الروحية الرفيعة للمؤمنين، أما البروتستانتية، التى كانت تعتقد أن الناس جميعًا أبناء الله، فكانت معادية للسلطة أساسًا. ولكن اختيار الطائفة الدينية كان فى كثير من الأحيان يتغير وفقًا لوجهة النظر السياسية. فبعد الثورة مباشرة، كان الكاثوليكيون فى الشمال لا يزالون معائنين فى العدد تقريبًا للبروتستانت، ولم ينضموا إلى الأعداء فى روما إلا فيما بعد. وهلى ذلك فإن العداء الدينى بين الدول الجنوبية والشمالية لم يكن هو السبب الحقيقى للتعارض الثقافى بين الإقليمين. فغير أن من المستحيل أيضًا إرجاع هذا التعارض إلى الطابع المنصرى أو المرقى للسكان، بل أن له أسبابًا اقتصادية واجتماعية تفسر أيضًا الاختلاف الأساسى فى الأسلوب داخل فن الأراضى الواطنة ذاته. والواقع أن تحليل التطورات من وجهة نظر علم الاجتماع لا يأتى بنتائج مشرة فى أية فترة من تاريخ الفن بقدر ما يأتى به فى هذه الفترة التى ظهر فيها اتجاهان مختلفان اختلافًا أساسيًا، كالباروك الفلمنكى والهولندى، فى وقت واحد تقريبًا،

(١) P. J. Blok : Gesch. der Niederlande, IV, 1910, P. 7.

وفى بيئة جغرافية مقارنية، وتحت ظروف خارجية متشابهة إلى حد بعيد. وعلى ذلك فإن هذا التقسيم الفرعى للأساليب، الذى يتيح لنا تحليله أن نستبعد كل العوامل غير الاجتماعية، يمكن أن يعد حالة اختبار مثلى للدراسة الاجتماعية للفن.

كان فيليب الثانى، الذى تشعبت ثقافة الأراضى الواطنة فى ههده، حاكماً تقديمياً أراد أن يدخل فى الأراضى الواطنة إنجازات الحكم المطلق، وهى نظام الدولة المركزية وترشيد الميزانية المخططة^(١). وقامت البلاد كلها ثائرة على هذا البرنامج، فنجح الشمال، ولم ينجح الجنوب. وهكذا فإن الأقاليم الجنوبية "الكاثوليكية" ثارت ضد التضحيات المالية الجديدة التى كانت تقضيها الحكومة المركزية من الطبقة الوسطى، بنفس المرارة التى ثار بها الشمال "البروتستنتى". ولم يظهر التعارض الثقافى بين المنطقتين قبل النزاع مع أسبانيا، ولم يتطور إلا نتيجة لاختلاف هذا الصراع، وبوصفه انعكاساً للفوارق الاجتماعية التى أدت إليها نتيجة الثورة فى الجنوب والشمال. وفى البداية كان موقف الطبقة الوسطى من أسبانيا واحداً فى كل مكان، وكانت هذه الطبقة، بماضيها المنتمى إلى الطوائف الحرفية وتفضيلها للامركزية، هى التى كان تفكيرها وشمورها محافظاً، لا الملك، الذى كان قد تربى فى الجو الأيديولوجى للعقلانية السياسية والمذهب التجارى mercantilism ولقد كانت البورجوازية تريد، قبل كل شئ، أن تحتفظ باستقلالها فى المدن وبما يرتبط به من امتيازات، وكانت متفقة على ذلك فى جميع أرجاء البلاد. أما قصة الهولنديين البروتستنت والجمهوريين الذين ثاروا على الطاغية الكاثوليكية، وهى القصة التى تنطوى ضمناً على وصف لقسوة محاكم التفتيش، والحشد المشنوم للجنود، فهى لا تبدو أن تكون أسطورة بدعية. فالهولنديون لم يثوروا على أسبانيا لأنهم بروتستنت، وإن كان من الجائز أن النزعة الفردية فى العقيدة البروتستنتية^(٢) زادت من حدة ثورتهم^(٣)، كما أن الكاثوليكية لم تكن فى ذاتها رجعية أكثر مما

(١) قارن بالنسبة إلى ما يأتى :

J. Huizinga : *Hollaendische Kultur des XVII. Jahrhunderts*, 1933, PP. 11 - 14.
- G.J. Renier : *The Dutch Nation*, 1941, PP. 11 ff.

(٢) G.J. Renier, *Op. cit.*, P. 32 .

كانت البروتستنتية ثورة^(١)، وكل ما فى الأمر أن ضمير الكالفينى الذى يثور على ملكه ربما كان أكثر ارتياحاً من ضمير الكاثوليكي وأياً كان الأمر، فإن الثورة فى الأراضي الواطئة كانت ثورة محافظين^(٢). وكانت الأقاليم الشمالية المنتصرة تدافع عن مفاهيم الحرية الموروثة عن العصور الوسطى، وعن نظام الحكم الذاتى الإقليمى العتيق. وكما لاحظ البعض، فإن قدرة هذه الأقاليم على أن تؤكد ذاتها وقتاً ما تدل على أن الحكم المطلق لم يكن النظام السياسى الوحيد الذى يتفق مع مقتضيات العصر، غير أن قصر أمد نجاحهم يثبت أن الشكل الحضرى الفدرالى للحكم لا يمكن أن يكون مقبولاً، على المدى الطويل، فى عصر من المجتمعات المحلية المركزية.

وكانت الولايات الشمالية تؤلف اتحاداً للمدن بمعنى مختلف كل الاختلاف عن الأقاليم الجنوبية، التى كان لديها من المدن الكبيرة بقدر ما لدى الشمال تماماً، ولكن انهيار الحكم الذاتى المحلى أدى فيها إلى حدوث تغير أساسى فى وظيفة مجالس المدن. وبعد هزيمة الثورة، لم يعد أقوى عناصر المجتمع تأثيراً هو الطبقة الوسطى من سكان المدن، كما فى هولندا، بل أصبح هو الطبقة العليا الأرستقراطية أو شبه الأرستقراطية المعتمدة على البلاط وهى حين أن الحكم الأجنبى أدى فى الجنوب إلى انتصار ثقافة البلاط على ثقافة الطبقة الوسطى الحضرية، فإن تحقيق الاستقلال الوطنى فى الشمال كان معنى الاحتفاظ بالثقافة البورجوازية. ومع ذلك فلم تكن الفضائل المتعلقة بالحرية هى التى قامت بالدور الأكبر فى الموجة الجديدة من الازدهار الاقتصادى فى هولندا، بل كان حسن الحظ والمصادفة البحتة هو الذى أدى إلى هذه البلد بدور أساسى فى تنظيم التجارة بين أوروبا الشمالية والجنوبية، والحروب التى أرغمت أسبانيا على شراء سلح من الأعداء، وإفلاس فيليب الثانى عام ١٥٩٦، الذى أدى إلى خراب رجال البنوك الإيطاليين والألمان، وجعل أستردام مركزاً للسوق المالية الأوروبية — كل هذه كانت إمكانات متعددة للثراء لم يكن على هولندا إلا أن تستغلها، لا أن تخلقها. وكل ما كانت هولندا تدين به لنظامها

(١) Cf. Franz Mehring : Zur Literaturgesch. Von Calderon bis Heine, 1929, P. 111.

(٢) J. Huizinga : Holländische Kulture, P. 13.

الاقتصادى العتيق هو أن الثروة الجديدة لم تنتفع منها الدولة وأسرة مالكة، بل انتفعت منها الطبقة الوسطى الحضرية التى كانت مفككة، كما كانت فى العصور الوسطى، وكانت لا تزال تفكر من خلال مبدأ الانعزال والاستقلال الاقتصادى. غير أن طبقة التجار وأصحاب الأعمال الصناعية هذه أصبحت، نتيجة لذلك، هى الطبقة الحاكمة. وعملت هذه الطبقة، كما يحدث فى كل مرة تصبح فيها ذات قوة نفوذ، على اضطهاد طبقة الأجيرين، بل أيضاً على اضطهاد البورجوازية الصغيرة التى تتألف من صناع مستقلين ولكنهم معدمون، ومن تجار صغار. هذه البورجوازية التى كان مركزها الاجتماعى فى هولندا مبنياً على الثروة والربح أكثر مما كان فى أى بلد آخر، اختارت طبقة خاصة من بين صفوفها، هى الأوصياء regents، لتمثيل مصالحها الاقتصادية والسياسية. وكانت مجالس المدن، بما فيها من محافظين وأعيان ومستشارين، تتألف من هؤلاء الأوصياء، وهو الذين كانوا يمارسون السلطة الحقيقية للطبقة الحاكمة. ولما كان منصبهم عادة يورث من الأب إلى الابن، فإن سلطتهم كانت منذ البداية أكبر من سلطة طبقة الموظفين العادية، وكانوا يتمتعون باحترام أعظم من هؤلاء بكثير. وكان معظم الأوصياء فى البدء تجارا سابقين يعيشون من مواردهم الخاصة ويمارسون وظيفتهم بوصفها هواية، ولكن أبناءهم كانوا قد درسوا فى جامعتى ليدن وأوترخت، وكانوا مؤهلين، بفضل دراستهم القانونية بوجه خاص، لتولى المناصب الحكومية التى يرثونها من آبائهم.

ولم يكن نفوذ النبلاء منعدماً كل الانعدام، ولاسيما فى إقليمى جلدلاند Gelderland وأفريسل Overysel، ولكن عددهم كان بسيطاً، ولم تكن هناك إلا أسر قليلة هى التى ظلت محتفظة بانعزالها عن مجتمع الأعيان فى المدن. أما الغالبية العظمى من هذه الأسر فقد اختلطت بالبورجوازية الثرية، إما بالتزاوج مع أسر من الطبقة الوسطى، وإما بالمشاركة فى مشاريعها الاقتصادية، وتطورت الطبقة الوسطى العليا ذاتها إلى أرستقراطية من التجار، وبدأت أسر الأوصياء تسير على طريقة فى الحياة جعلتها تزداد تباعداً عن الأوساط الأوسع للطبقة الوسطى. وكون هؤلاء الأوصياء فئة وسطى بين الطبقات الوسطى وطبقة النبلاء، أوجدت اتصالاً فى التسلسل الاجتماعى لم يكن معروفاً من قبل. وكان التوتر بين الملكيين ذوى العقليّة

المسكينة، المتجمعين حول المحاكم stadtholder، من جهة، وحزب السلام المؤلف من الطبقة الوسطى والأرستقراطية المعادية للملكية من جهة أخرى، أقوى بكثير من أية فوارق بين الطبقات الوسطى والنبلاء^(١). ولكن السلطة الحقيقية كانت فى يد البورجوازية، ولم يكن هناك خطر حقيقى يهددها من أى جانب.

وهلى الرغم من أن الطبقات الغنية كانت تعمل دائماً على محاكاة الميول الأرستقراطية فى المسائل المتعلقة بالذوق، فإن روح الطبقة الوسطى ظلت بدورها مسيطرة على عالم الفن، وفرضت طابعاً بورجوازياً فى أساسه على التصوير الهولندى وسط ثقافة الهلاط التى كانت سائدة فى أوروبا عامة. فى الوقت الذى بلغت فيه هولندا قمة ازدهارها الثقافى، كانت ثقافة الطبقة الوسطى سائرة فى طريق التدهور فى غيرها من البلدان^(٢)، ولم تعمل الطبقة الوسطى فى بقية أوروبا على إيجاد ثقافة أخرى شبيهة بالثقافة الهولندية إلا فى القرن الثامن عشر - والسبب الأكبر الذى جعل الفن الهولندى يكتسب طابع الطبقة الوسطى هو أنه لم يعد مرتبطاً بالكنيسة. فأعمال المصورين الهولنديين يمكن مشاهدتها فى أى مكان إلا الكنائس، ولم يكن للصورة الدينية وجود فى البيئة البروتستانتية. ولم تكن لقصص الكتاب المقدس إلا مكانة متواضعة نسبياً، بالقياس إلى الموضوعات الدنيوية، وكانت تعامل عادة على أنها صو مناظر هادئة. وكان تصوير الحياة الواقعية اليومية هو الأقرب إلى قلوب الجماهير من بين كل أنواع التصوير : أى الصورة العاطفية والصورة الشخصية، والمنظر الطبيعى، والطبيعة الصامتة، والتصوير الداخلى والمناظر المعمارية. وهلى حين أن صور حكايات الكتاب المقدس، والحكايات الدنيوية، ظلت هى الشكل الرئيسى للفن فى البلدان الكاثوليكية وفى تلك التى يحكمها ملوك ذوو سلطة مطلقة، فإن هناك موضوعات كانت تعامل من قبل على أنها فرعية لا أهمية لها، أصبح لها فى هولندا استقلال مطلق فى ذلك الوقت. فلم تعد موضوعات الحياة اليومية، والمناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، تؤلف مجرد عناصر مساعدة فى التكوينات المستمدة

(١) Kurt Kaser : *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus*. L. M. Hartmann - *Weltgesch.*, VI, 1923, PP. 59, III.

(٢) F. v. Bezold : *Staat u. Ges. D. Ref.*, P. 92.

من الكتاب المقدس، ومن التاريخ والأساطير، بل اكتسبت قيمة مستقلة خاصة بها، ولم يعد الفنان فى حاجة إلى عذر ينتحله لكى يصورها. وكلما كان الموضوع أقرب إلى الطابع المباشر، وأوضح، وأكثر شيوعاً، كانت قيمته بالنسبة إلى هذا الفن أعظم. وهكذا كان هذا الفن يعبر عن موقف من الحياة لا ترفع فيه، مبنى على التجربة اليومية، ويعد الواقع شيئاً تم الانتصار عليه، وبالتالي أصبح مألوفاً. وكان الأمر يبدو كما لو كان هذا الواقع قد اكتشف، وامتلك، وتم الاستقرار فيه للمرة الأولى. وكان أكثر ما يهم الفن هو ممتلكات الفرد، والأسرة، والمجتمع المحلى، والأمة: أى الحجرات والساحات، والمدينة وبيئتها، والمنظر الطبيعي المحلى، والريف بعد تحريره واستعادته. ولكن هناك ما هو أكثر دلالة على الفن الهولندى من اختيار الموضوع، وهو الاتجاه الخاص إلى مطابقة الطبيعة الذى لا يتميز به فقط عن أسلوب الباروك العام فى أوروبا، باتجاهاته البطولية، ووقاره الزاهد، الذى كان فى كثير من الأحيان صارماً، ونزعتة الحسنة المندفعة الفياضة، بل يتميز به أيضاً عن كل الأساليب السابقة المبنية على التزام الطبيعة. ذلك لأن ما يشفى على هذا التصوير طابع الصدق المميز له ليس فقط موضوعية العرض، بما تنسم به من بساطة وتقديس واحترام، وليس فقط محاولة تصوير الحياة فى طابعها المباشر، وفى أشكالها المألوفة، التى يستطيع كل شخص أن يتأكد منها بنفسه، وإنما هو التجربة الشخصية الكامنة فى اتجاهه العام. فالنزعة الجديدة إلى مطابقة الطبيعة لدى الطبقة الوسطى، هى أسلوب لا يحاول أن يجعل الأشياء الروحية مرئية فحسب، بل يحاول أيضاً أن يجعل كل الأشياء المرئية تجربة روحية. وأصبح التصوير على الحامل easel، الذى يعطى إحساساً بصدق التجربة الشخصية، والذى تجسد فيه هذا المفهوم للفن، هو الشكل المميز لفن الطبقة الوسطى الحديث بأسره - إذ لا يوجد فن آخر يعبر بطريقة كافية عن الروح البورجوازية بحسب استطلاعها الذى لا يكل. وبحدودها التى لا تتعداها فى الوقت ذاته. فهو نتاج للقيود المرتبطة بالحجم المحدود، من جهة، ولا على تركيز ممكن للمضمون الروحي من جهة أخرى. والواقع أن الزخارف الكبيرة لم تكن تنفع الطبقة الوسطى فى شىء، وكانت معايير البلاط بعيدة كل البعد عن الوفاء بحاجاتها الخاصة، كما كانت الطلبات الرسمية

على الأعمال الفنية قليلة وضئيلة الأهمية نسبيًا، وذلك إذا ما قورنت بالشروط الدقيقة المرمقة التي تضمها البلاطات الكبرى. أما مقر الحاكم stadtholder الذي كان مشيداً على الطراز الفرنسى، فلم يتحول مطلقاً إلى مركز ثقافى حقيقى، كما أنه كان أصغر وأفقر من أن يمارس أى تأثير فى تطور الفن. وهكذا أصبح التصوير، وهو أقل الفنون الجميلة ادعاءً، والصورة الموضوعة فى إطار بوجه خاص، وهى أكثر أنواع التصوير تواضعاً، أصبح هو النوع السائد فى هولندا.

وهلّى ذلك فإن مصر الفن فى هولندا لم يتقرر بواسطة الكنيسة، أو بواسطة ملك، أو مجتمع بلاط، بل تقرر بواسطة طبقة وسطى اكتسبت أهميتها بفضل كثرة الأفراد مهسورى الحال فيها، أكثر مما اكتسبتها بسبب ضخامة ثروة أفراد منها. الواقع أن الذوق الخاص للطبقة الوسطى لم يستطع فى أى عهد سابق أن يحتفظ بمثل هذا التحرر من كل المؤثرات الرسمية والعامة، وأن يعمل على إحلال الطلبات الخاصة على الفن محل الطلبات العامة، بقدر ما عمل فى هولندا فى هذه الفترة - وهذا الحكم يصدق حتى على الطبقة الوسطى فى فلورنسه فى عصر النهضة المتقدم، ناهيك بأثينا فى عصرها الكلاسيكى. ومع ذلك فحتى فى هولندا ذاتها لم يكن الطلب متجانساً كل التجانس. ذلك لأن هناك جماعات خاصة قامت بدور معين إلى جانب العملاء الأفراد، كأصحاب الأعمال الرسميين وشبه الرسميين، والمجالس البلدية، والطوائف والجمعيات المدنية، وملاجئ اليقاصى والمستشفيات ودور الفقراء، وأن كان التأثير الفنى لهذه الجماعات ضئيلاً نسبياً. ومن الواضح أن أسلوب الأعمال التى كانت مخصصة لهؤلاء المشترين كان مختلفاً إلى حد ما عن أسلوب التصوير المعتاد الخاص بالطبقة الوسطى، وذلك على الأقل نتيجة لازدياد حجم الأعمال المطلوبة فى الحالة الأولى. ولم يكن للأسلوب الفخم فى الفن، الذى كان مطلوباً فى فرنسا وإيطاليا، لم يكن له استعمال فى هولندا حتى فى الأغراض الرسمية. ومع ذلك فإن الذوق الكلاسيكى المتأثر بالنزعة الإنسانية، الذى لم يخف تراثه أبداً اختفاء تاماً بين أوساط معينة فى بلد أرازموس Erasmus، كان تأثيره فى الفن الرسمى، وفى عمارة المباني العامة الضخمة، وفى الصور التى تزين قاعات المجالس وصالات المآدب، وفى النصب التذكارية التى شيدتها الجمهورية لأبطالها الجديرين

بالتكريم، أقوى منه في الفن المخصص لأفراد عاديين من الناس. ومع ذلك فإن ذوق أفراد الطبقة الوسطى في الفن لم يكن هو ذاته متجانساً كل التجانس، إذ أن الطبقة الوسطى تنتمي إلى مستويات ثقافية متباينة، وتفرض على الفن مطالب مختلفة. فالمثقفون من أفراد هذه الطبقة، الذين نشأوا ملمين بالأدب الكلاسيكي، والذين واصلوا تراث الفزعة الإنسانية، كانوا يفضلون الاتجاهات ذات الصبغة الإيطالية، وكونوا اتصالات وثيقة مع حركة المانرزم. وكان ذوقهم، على عكس الذوق الشائع لدى الجمهور، يفضل تصوير التاريخ الكلاسيكي والأساطير الكلاسيكية، والحكايات الرمزية ومقطوعات الرعاة، والتصوير البهيج لقصص الكتاب المقدس، والزخارف الداخلية الأنيقة، كتلك التي أنتجها كورنيليس فان بولنبرج Cornelis van Poelenburgh ونيكولاس برخم Nicolas Berchem وصمويل فان هوجستراتن S.van Hoogstraten وأدريان فان در فيرف Adriaen van der Werff والأكثر من ذلك أن ذوق البورجوازية غير المثقفة لم يكن هو ذاته تام التجانس. فمن الواضح أن تروبخ Terborch ، ومتسو Metsu ، ونتش Netscher كانوا جميعاً يعملون من أجل أرفع مستويات البورجوازية وأفنانها، وكان بيتر دي هوخ P. de Hooch وفرمر فان دلفت Vermeer van Delft يعملان لوسط أكثر تواضعاً إلى حد ما، على حين أن يان ستين Ian Steen ونيكولاس مايس N. Maes ربما كان لهما عملاء من جميع طبقات المجتمع.

ولقد كان هناك توتر دائم، طوال العصر الذهبي للتصوير الهولندي، بين الاتجاه إلى مطابقة الطبيعة دون ادعاء، وبين الميل إلى الفزعة الإنسانية الكلاسيكية. أما الاتجاه الأول، وهو اتجاه مطابقة الطبيعة، فكان أهم إلى حد هائل من حيث نوع الأعمال التي أنتجها وكميتها، غير أن الاتجاه الكلاسيكي كان مفضلاً لدى الأوساط الثرية والمثقفة، وهذا وحده يضمن للفنان احتراماً أعظم ودخلاً أكبر. وكما لاحظ البعض، فإن التقابل في هولندا بين القطاعات المتوسطة من البورجوازية، بطريقةها الأبسط في الحياة واتجاهها الديني، وبين الأوساط الأكثر دنيوية، بنظرتها

الكلاسيكية الإنسانية، يناظر التضاد بين البيوريتانيين والكافالير Cavaliers^(١) في إنجلترا^(٢). ففى كلا البلدين كان ممثلو طريقة بسيطة جادة عملية فى الحياة يقفون فى جانب، وممثلو نوع مهذب من الأبيقورية، التى كانت تنتكر فى كثير من الأحيان على شكل مثالية، فى الجانب الآخر. ومع ذلك ينبغي ألا ننسى أن الثقافة الهولندية فى القرن السابع عشر، على خلاف الثقافة الإنجليزية فى عصر هودة الملكية، لم تتخل أبداً عن طابعها البورجوازي. على أننا نستطيع أن نلاحظ، حتى فى هولندا ذاتها، تحولا تدريجيا من نوق الطبقة الوسطى إلى الفهم الأكثر تدقيقا للفن، وهى عملية تتمشى مع الاتجاه الذى تجلى فى جميع الميادين خلال النصف الثانى من القرن. وإن مما له دلالة الواضحة أن رمبرانت قد أغفل عند طلب تزيين قاعة البلدية فى أمستردام، إذ كان هناك تحول، لا عن رمبرانت فحسب، بل عن نزعة مطابقة الطبيعة أيها^(٣). وأصبحت النزعة الأكاديمية ذات الاتجاه الكلاسيكى. بأساتذتها وأذئابهم، هى المنتصرة الآن حتى فى هولندا. ومن الظواهر الأخرى التى تعبر عن الروح الجديدة غير الديمقراطية، كما لاحظ ريجل، أن الصور الجماعية الكبيرة التى تمثل جماعات كاملة من الحرس الوطنى قد انتهى عهدها، وحلت محلها صور شخصية لضباط هذه الجماعات فحسب^(٤).

أما مسألة كيفية تمكن المستويات الاجتماعية المختلفة فى هولندا من الحكم على قيمة مصورها، فهى من أصعب المشكلات فى تاريخ الفن. ومن المؤكد أن الشعور بالقيمة الفنية لم يكن يتفق دائما مع المستوى العام للثقافة، وألا لما أعلن فونديل Vondel، شاعر هولندا الأعظم، إن مصورا يسمى فلنك Flinck أعظم من رمبرانت. وبطبيعة الحال كان هناك، حتى فى ذلك الوقت، أناس يعرفون على

(١) اسم يطلق على أنصار الملكية فى الصراع بين الملك والبرلمان فى إنجلترا فى عهد تشارلز الأول. ويرجع الاسم إلى عام ١٦٤١، وقد تحول بعد ذلك إلى "المحافظين Tory وكانت هناك خصومة بينهم وبين البيوريتانيين الذين اضطهدهم أسرة استيوارت الملكية الإنجليزية (المترجم)

(٢) J. Huizinga : Hollaendische Kultur, PP. 28 - 9 .

(٣) E. Schmidt - Degener : "Rembrandt und der holl. Barock", Studien der Bibliothek Warburg, 1928, IX, PP. 36 - 6 .

(٤) Alois Riegl : "Das hollaendische Gruppenportraet", Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1902, vol. 23, P. 234 .

وجه الدقة كم كان رمبرانت مصورًا عظيمًا، ولكنهم لم يكونوا هم أنفسهم جماعة المثقفين الذين اصطبغ تعليمهم بصبغة النزعة الإنسانية، كما أنهم لم يكونوا ضمن الجموع العريضة للطبقة الوسطى. ومن الجائز أنهم كانوا، مثل أصدقاء رمبرانت الشخصيين، وعاطفًا وريائيين، وأطباء، وفنانين وموظفين كبارا، أعنى أناسًا من أشد الأوساط تباينًا في الطبقة الوسطى المثقفة، كما أنهم لم يكونوا كثيرين، مثل أصدقاء رمبرانت أيضًا. والواقع أن ذوق البورجوازية المتوسطة والصغيرة، التي كانت تؤلف أغلبية الجمهور المهتم بالفن، لم يكن رفيعًا، ولم يكن يعترف بأى معيار للقيمة الفنية ماعدا معيار التشابه. وبهذه المناسبة، فعلى المرء ألا يفترض أن هؤلاء الناس كانوا يشتررون الصور وفقًا لذوقهم الخاص. فقد كانوا دون شك يسترشدون عادة بما هو محبوب إلى الأوساط العليا في المجتمع، كما كانت هذه الأوساط بدورها تسترشد بالنظرة الفنية للصفوة المثقفة، بتعليمها الكلاسيكى الإنسانى. ولقد كان الطلب الذى يأتى من جمهور ساذج لا يعرف الادعاء، فى البداية، ميزة كبرى للفنان، وإن كان قد أصبح فيما بعد خطرًا لا يقل عن ذلك فداحة. فقد أتاح له أن يعمل بحرية، وفقًا لآرائه الخاصة، دون أن يضطر إلى الامتثال لرغبات عملاء أفراد، غير أن هذه الحرية أدت فيما بعد إلى إنتاج فائض كانت له عواقبه الوخيمة، وذلك نظرًا للأوضاع الفوضوية المتفشية فى السوق.

ولقد كان كثير من الناس فى هولندا، فى القرن السابع عشر، يحصلون على أموال لم يكن من الممكن على الدوام استثمارها بصورة مربحة، نظرًا إلى وجود فائض من رأس المال، كما لم تكن هذه الأموال كافية لكى تمكنهم من القيام بمشتريات ضخمة. ومن هنا أصبح شراء سلع من الأثاث وأدوات الزينة، ولاسيما الصور، نوهًا شائعًا من الاستثمار كان فى استطاعة الفقراء أنفسهم القيام به. وكان السبب الرئيسى لشرايتهم الصور هو أنه لا يوجد شىء آخر يشترونه، ولكنهم كانوا يشترونها أيضًا لأن أناسًا آخرين، وضعنهم أناس ذوو مركز أفضل كانوا يشترون الصور. ولأن منظر الصور جميل فى البيت، ولأنها تعطى شعورًا بالاحترام، وأخيرًا لأن من الممكن إعادة بيعها. ومن المؤكد أن أقل الأسباب أهمية عند شرايتهم لها كان إشباع نهمهم إلى الجمال، ومن الجائز أنهم كانوا فى كثير من الأحيان يحتفظون بالصور إذا لم

يكونوا بحاجة إلى الأموال المستثمرة، وأن أبناءهم كانوا يستمتعون بجمال هذه الصور استمتاعاً أصيلاً وعلى ذلك فمن المحتمل أن ما كان في الأصل ملكية ضئيلة الشأن قد تحول في الجيل الثاني والثالث إلى مجموعات فنية حقيقية، كتلك التي كانت توجد في جميع أرجاء البلاد، وحتى في أوساط متواضعة نسبياً. ونظراً إلى الرخاء المتزايد للسكان فلعله لم يكن هناك بيت واحد من بيوت الطبقة الوسطى قد خلا من الصور. ومع ذلك فعندما يقول الهمض أن كل شخص في هولندا "من أغنى الأعيان حتى أفقر فلاح" كان يملك صوراً، فإن الإشارة إلى "أفقر فلاح" لا يمكن أن تكون دقيقة. وحتى لو كان الفلاح الأكثر هنئ يشتري الصور بالفعل، فإنه كان يفعل ذلك لغرض يختلف عن غرض "أغنى الأعيان"، وينظر إلى الصور بعين مختلفة عن عينه.

وقد سجل جون افلين J. Evelyn ، راعى الفن وكاتب اليوميات - سجل في مذكراته معلومات عن التجارة النشطة في الصور، بل وفي الصور الجيدة، التي لاحظها في سوق روتردام في عام ١٦٤١. فلاحظ أنه كان هناك عدد كبير جداً من الصور، وكان معظمها رخيصاً جداً. وكان جزء كبير من المشترين بورجوازيين صغاراً وفلاحين، ويقال أنه كان من بين الأخيرين من يملكون صوراً تتراوح قيمتها بين ألفي وثلاثة آلاف جنيه، وإن كانوا قد دأبوا على إعادة بيع هذه الصور مقابل ربح مجز^(١). وكان من نتيجة الازدهار الذي نتج من موجة المضاربة العامة في سوق الفن، أنه ظهرت في هولندا بعد عام ١٦٢٠ كمية من الصور بلغت من الضخامة حداً تكسده معه فائض في الإنتاج على الرغم من شدة الطلب، مما أدى إلى تدهور شديد في حالة الفنانين^(٢). ومع ذلك فلا بد أن التصوير كان في البداية يدر دخلاً جيداً، وإلا لما كان هناك تفسير للإقبال الهائل على هذه المهنة. ونحن نعلم أن الإنتاج حتى في القرن السادس عشر، كان كبيراً جداً في أنتويرب، التي كانت تصدر الصور على نطاق ضخم. ويقال أنه كان هناك ثلاثمائة فنان كبير يشتغلون بالتصوير والفنون الكتابية حوالي عام ١٦٥٠، وعلى حين أنه لم يكن في المدينة خلال ذلك الوقت إلا

(١) John Evelyn : Memoirs , 1818, P. 13 .

(٢) W. Martin : "The Life of a Dutch Artist. How the Painter Sold His Work", The Burlington Magazine, 1907, XL, P. 369.

١٦٩ خبازا و٧٨ قصاباً^(١). وعلى ذلك فإن الإنتاج الضخم لم يبدأ لأول مرة فى القرن السابع عشر، ولا فى الولايات الشمالية، بل أن السمة الوحيدة هنا هى أن الإنتاج أصبح يركز أساساً على السوق المنزلية، وأنه ظهرت أزمة خطيرة فى الحياة الفنية حين لم يعد الجمهور قادراً على قبول هذه السلع. وعلى أية حال فلأول مرة فى تاريخ الفن الغربى نستطيع أن نسجل هنا وجود فائض من الفنانين، ونوع من البروليتاريا فى عالم الفن^(٢). ذلك لأن تفكك الطوائف الحرفية، وكون الإنتاج الفنى لم يعد خاضعاً لسلطة محكمة أو لتحكم الدولة، أدى إلى تحول الازدهار فى سوق الفن إلى حالة من المنافسة التى لا ترحم، والتى وقع أقوى الفنانين شخصية وأعظمهم موهبة وأصالة ضحايا لها. صحيح أنه كان هناك فنانون يعيشون من قبل فى ظروف من الضيق، ولكن لم يكن هناك أحد يعيش فى فاقة حقيقية. والواقع أن المتاعب المالية التى واجهها فنانون مثل رمبرانت وهالس Hals كانت مرتبطة بما كان يسود المجال الفنى من حرية وقوضى اقتصادية ظهرت فى ذلك الوقت على المسرح للمرة الأولى، وما زالت تسيطر على سوق الفن من جذوره الاجتماعية، وعدم الاستقرار فى حياته، التى أصبحت تبدو عديمة الجدوى إلى حد ما، نظراً إلى الوفرة غير المطلوبة فيما ينتجه. ولقد بلغ الشقاء الذى كان يعانيه معظم المصورين الهولنديين فى حياتهم حداً دفع الكثيرين منهم إلى البحث عن مصادر أخرى للدخل خارج مهنة الفن. فكان فان جوين Van Goyen يتجر فى أزهار التيوليب، وهوبما Hobbema يعمل محصل خرائب، وفان دى فلده Van de Velde يمتلك متجرًا للأقمشة، وبان ستين Ian Steen وأيرت فان در فلده Aert van der Velde أصحاب فندق، بل أنه ل يبدو أن فقر المصورين كان أعظم كلما كانوا أهم من الناحية الفنية. فرمبرانت قد شهد بضعة أيام من الرخاء على الأقل، أما هالس فلم يكن محبوباً من الجمهور فى أى وقت، ولم يحصل مطلقاً على الأسعار التى كانت تدفع لصور فنان مثل فان در هلست Van der Helst. ولم يقتصر الأمر على رمبرانت وهالس وحدهما، بل أن فرمير Vermeer، ثالث ثلاثة من كبار المصورين

❏ Hans Floerke : Studien zur niederlaendischen Kunst u. Kulturgesch., 1905, P. 154.

❏ Cf. N. Pevesner : Academies of Art, P. 135 .

فى هولندا، كان عليه أن يكافح ضد المتاعب المادية. وهناك فنانان آخران من أعظم مصورى ذلك البلد، هما بيتر دى هوخ Pieter de Hooch وياكوب فان رويسديل Jacob van Ruisdael لم يكونا بدورهما يلقيان تقديرًا كبيرًا من معاصريهما، ولم يكونا من الفنانين الذين يحيون حياة مريحة^(١). ولا تكتمل ملحمة التصوير الهولندى إلا إذا أضفنا أن "هوبهيا" اضطر إلى الكف عن التصوير فى أفضل سنوات حياته.

إن بداية تجارة الفنون الجميلة فى هولندا ترجع إلى القرن الخامس عشر، وهى ترتبط بتصدير المنمنمات الهولندية، ونسجيات "جوبلان" الفلمنكية، والصور الدينية من أنتورب، وبروج Bruges وجنت Ghent وبروكسل وباريس^(٢). غير أن تجارة الفنون الجميلة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ظلت فى معظم الأحيان فى أيدي الفنانين أنفسهم، الذين لم يكونوا يتجرون فى أعمالهم الخاصة، بل فى أعمال من مصادر خارجية أيضًا. وكان تجار الكتب وناشرو اللوحات المحفورة يتاجرون بالفعل فى الصور منذ عهد مبكر جدًا، وسرعان ما انضم إليهم تجار البضائع القديمة والمجوهرات، فضلًا عن صناع الأطر وأصحاب الفنادق^(٣). وتدل القيود التى فرضتها الطوائف المهنية للمصورين فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر على أن سوق الفن اضطرت، منذ ذلك الحين، إلى تصريف سلع فائضة، كما تدل على وجود عدد أكثر مما ينبغى من "متعهدي الفن". فهناك مدن معينة كانت تحمى نفسها من تجارة الاستيراد ومن البيع غير المنظم فى الشوارع، ولم تكن تصرح ببيع الصور إلا لشخص ينتمى إلى طائفة من طوائف المصورين. ولكن هذا الإجراء لم يكن يفرق بين مصور ومتعهد، ولم يكن المقصود منه قصر ممارسة تجارة الفن على الفنانين، بل كان المقصود منه حماية السوق المحلية فحسب^(٤). فالمصور كان يقضى سنوات متعددة يعمل صبيًا أو تلميذًا، وخلال هذا الوقت لم يكن فى استطاعته كسب المال من عمله الخاص، مادام كل ما يصوره ينتمى، وفقًا للوائح

(١) W. v. Bode : Die Meister der holl. u. vlaem. Malerschulen, 1919, PP. 80, 174.

(٢) H. Floerke, Op. cit., PP. 74 - 5.

(٣) Ibid., PP. 82 - 4.

(٤) لارن فيما يتعلق بالجزء الآتى :

H. Floerke, op. cit., PP. 89 - 9.

المهنية، إلى معلمه. وفي هذه الظروف كان من الطبيعي تمامًا أن يعمل على سد رمقه من الاتجار في الأعمال الفنية. ففي البداية يقوم الفنان - أساسًا - ببيع وشراء اللوحات المحفورة، والنسخ، والأعمال التي يقوم بها التلاميذ، أى أنه يتعامل في سلع رخيصة. ولكن الفنانين الذين يصبحون متعهدين للفنون لم يكونوا جميعًا من صغار السن، والماجزين عن كسب رزقهم. فهناك فنانون أكبر سنًا كانوا يشتغلون بالتجارة في الأعمال الفنية، ويكتفينا أن نذكر، من بين المشاهير فيهم، أسمي دافيد تنييرز الأصغر D. Tenniers وكورنيليس دي فوس Cornelis de Vos وكثيرًا ما كان حفارون يقومون بالتجارة في الفنون، وكان أشهرهم جبروم دي كوك Jerome de Cock وبيان هرمزدي مولر Jan Hermensz de Muller وجيرارد دي يوده Geerard de Jode. ذلك لأن الطابع التجارى الواضح لمنتجاتهم كان يشجعهم تلقائيًا على الاشتغال بتجارة الصور بالإضافة إلى أعمال الحفر التي يقومون بها. وكان لتحول تجارة الفن إلى عمل تجارى مستقل أثره البعيد المدى في الحياة الفنية الحديثة. فهو قد أدى قبل كل شيء إلى تخصص المصورين تبعًا لأنواع معينة، إذ أن متعهدي الفنون كانوا يطلبون منهم مرارًا وتكرارًا نوع العمل الذى يلقى من المشترين أعظم إقبال. وهكذا حدث نوع شبه آلى من تقسيم العمل، كان فيه أحد الفنانين يقتصر على تصوير الحيوانات، وآخر على تصوير خلفيات المناظر الطبيعية. أى أن تجارة الفنون الجميلة صبغت الفن بصيغة نمطية ثابتة. ولم تقتصر على تقييد الإنتاج الفنى فى أنماط ثابتة، بل أنها نظمت تلك التجارة التي كانت من قبل فى حالة فوضى. فهى قد خلقت، من جهة، طلبًا منتظمًا بأن كانت تتقدم للشراء فى الوقت الذى يكون فيه العميل الخاص محجماً عنه، وهى من جهة أخرى كانت تنبئ الفنان برغبات الجمهور بطريقة أشمل وأسرع بكثير مما كان يستطيع أن يفعله بنفسه. ومع ذلك فلا بد من الاعتراف بأن توسط تجارة الفنون الجميلة على هذا النحو بين الإنتاج والاستهلاك أدى أيضًا إلى اغتراب الفنان عن الجمهور. فقد أخذ الناس يعتادون شراء ما يجدونه لدى متعهد الفن، ويدأوا ينظرون إلى العمل الفنى على أنه سلعة لا شخصية، شأنها شأن أية سلعة أخرى. أما الفنان فقد أخذ من جانبه يعتاد العمل من أجل عملاء مجهولين، لا شخصيين، لا يعرف عنهم شيئًا إلا

أنهم يبحثون اليوم عن صور تاريخية، بينما كانوا بالأمس يشترون صوراً من الحياة اليومية. كذلك فإن تجارة الفنون الجميلة تؤدي أيضاً إلى اغتراب الجمهور عن الفن المعاصر له. فالمتمتعون يفضلون الإعلان عن فنون العصور السابقة لسبب بسيط هو أن نواتج هذا الفن - كما أشار البعض عن حق - لا يمكن الإكثار منها، وبالتالي لا تنقص قيمتها، فخطر المضاربة فيها أقل ما يمكن أن يكون^(١). وكان لتجارة الفن تأثير مدمر في الإنتاج، وذلك بتخفيضها المنتظم للأسعار. فقد أخذ الفنان يزداد اعتماداً على متعهد الفنون في كسب رزقه، وكان المتعهد يجد أن فرض أسعاره على الفنانين يزداد سهولة كلما ازداد الجمهور اعتماداً على الشراء من المتعهد بدلاً من الطلب المباشر من الفنان. وأخيراً، فإن تجارة الفن أغرقت السوق بنسخ وصور مزيفة، مما أنقص من قيمة الصور الأصلية.

ولقد كانت الأسعار في سوق الفن في هولندا شديدة الانخفاض على وجه العموم، فكان من الممكن شراء صورة مقابل اثنين أو ثلاثة "جلدر". وكانت الصورة الشخصية الجيدة تكلف ستة "جلدر"، على حين أن ثمن الثور كان تسعين "جلدر"^(٢). وقد رسم يان ستين Ian Steen ذات مرة ثلاث صور شخصية مقابل سبعة وعشرين "جلدر"^(٣). كما أن رمبرانت لم يتقاض، وهو في أوج شهرته، أكثر من ١٦٠٠ جلدر عن لوحة "الحارس الليلي"، كما حصل فان جوين على ٦٠٠ جلدر، وهو أعلى سعر تقاضاه في حياته، مقابل المنظر الذي رسمه لمدينة لاهاي. وتدل حالة اميزاك فان اوستاده Isaak van Ostade الذي قدم في عام ١٦٤١ إلى أحد متعهدي الفن ثلاث عشرة صورة مقابل سبعة وعشرين "جلدر"، على نوع الأجور البهيسة التي كان المصورون المشهورون الذين كانوا يتصورون جوعاً مضطرين إلى قبولها^(٤). وكانت الصور التي ترسم بالأسلوب القومي المطابق للطبيعة رخيصة بالقياس إلى الأسعار التي كان ارتفاعها في كثير من الأحيان مبالغاً فيه، والتي كانت مقابل أعمال الفنانين الذين كانوا يزورون إيطاليا ويعملون بالأسلوب الإيطالي. فهناك

(١) Ibid., P. 120.

(٢) N.S. Trivas : Frans Hals, 1941, P. 7.

(٣) W. Martin, loc cit., P. 369.

(٤) Adolf Rosenberg : Adriaen und Isaak van Ostade, 1900, P. 100.

فنانون مثل فرانز هالس. وفان جوين. وياكون فان رويسديل. وهوبيم. وكويب Cuyp. وايزاك فان أوستاده. ودي هوخ. لم يتقاضوا أبداً أسعاراً مرتفعة^(١). أما في البلاد التي تسودها ثقافة البلاط الأرستقراطية، فكانت أجور الفنانين أعلى. ففي إقليم الفلاندر المجاور، كان روينز يتقاضى مقابل صورة مبالغ أكثر بكثير من تلك التي كان يتقاضاها أكثر المصورين الهولنديين شهرة. وكان معدل إيراده اليومي مائة "جلدر" في أفضل فترة من حياته^(٢)، وقد حصل على ١٤,٠٠٠ فرنك من صورته "أكتيون Acteon"، وهو أعلى سعر دفع مقابل صورة قبل عصر لويس الرابع عشر^(٣). وفي عهد لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، أصبح دخل الفنانين، وخاصة مصوري البلاط، ثابتاً، وظل محتفظاً بمعدل مرتفع نسبياً. وهكذا ظل اباسانت ريجو Hyacinthe Rigaud مثلاً يحصل على إيراد سنوي بلغ متوسطه ٣٠,٠٠٠ فرنك سنوياً فيما بين عامي ١٦٩٠ و١٧٣٠، وتقاضى عن صورة لويس الرابع عشر وحدها ٤٠,٠٠٠ فرنك^(٤). ومن جهة أخرى فقد كان ريجو حالة استثنائية حتى في فرنسا، حيث لم يكن الفنانون أبداً في حالة مزدهرة كالكتاب. الذين كانوا في أحيان كثيرة متخمين بحق. فمن الحقائق المعروفة أن بوالو Boileau كان يحيا حياة سيد عظيم في بيته في أوتوى Auteuil، وترك ثروة نقدية مقدارها ٢٨٦,٠٠٠ فرنك. وكان راسين، بوصفه مؤرخاً ملكياً، يتقاضى مرتباً مقداره ١٤٥,٠٠٠ فرنك طوال فترة أريت على عشر سنوات، وفي خلال خمسة عشر عاماً كسب موليير ٣٣٦,٠٠٠ فرنك من عمله كمخرج وممثل مسرحي. يضاف إليها ٢٠٠,٠٠٠ فرنك من عمله ككاتب^(٥). وكان هذا الفارق بين دخل الكاتب ودخل الفنان تعبيراً عن التحامل القديم على العمل اليدوي. وزيادة تقدير أولئك الذين لا صلة لعملهم بالحرف اليدوية. ففي فرنسا كان مصورو البلاط أنفسهم يشغلون مركز موظفي البلاط الأقل قيمة. حتى القرن الثامن عشر^(٦). ويروي كوكان Cochin أن

(١) H. Floerke, Op. cit., P. 180.

(٢) Ibid., P. 54.

(٣) G. d'Avenel : Les Revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922, P. 231.

(٤) Ibid., P. 237.

(٥) Ibid., PP. 293, 300, 341.

(٦) Paul Drey : Die Wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900, P. 50.

الدوق دانتان D'Antin . خليفة مانسارا Mansard فى منصب مدير الخزانة . كان من عادته أن يعامل أعضاء الأكاديمية بطريقة مغرطة فى الغرور . ويناديهم بطريقة تنطوى على رفع الكلفة والتصغير (أى بلفظ tu فى الفرنسية)^(١) . وبطبيعة الحال فإن شخصا مثل لوبران كان يعامل معاملة مختلفة ، وكانت طريقة معاملة الفنانين تختلف بالطبع من فرد إلى آخر اختلافاً يوتاً .

وتدلك المرتبة المنخفضة نسبياً ، التى كان يحتلها الفنانون فى فرنسا وهولندا ، على أن المهنة كانت قاصرة على أفراد القطاعين الأوسط والأدنى من الطبقة الوسطى . أما روبنز فكان استثناء فى هذه الحالة بدورها ، فقد كان ابن موظف كبير ، والتحق بأفضل المدارس ، وأنهى تعليمه الاجتماعى فى خدمة البلاط . وحتى قبل أن يصبح مصور البلاط للأرشيدوق ألبرت ، كان فى خدمة فنشزو جونزاجا Claudius Civilis فى مانتوا ، وظل على صلة وثيقة بحياة البلاط ودبلوماسيته طوال حياته . وقد اكتسب . إلى جانب مركزه الاجتماعى الرفيع . ثروة طائلة . وكان يتحكم فى كل الحياة الفنية لبلده كأنه ملك . ولم يكن دور قدراته التنظيمية فى هذا الصدد يقل أهمية عن دور مواهبه الفنية . ولولا هذه القدرات ، لاستحال عليه تنفيذ الطلبات التى كانت تنهال عليه ، والتى كان يلبيها دائماً حتى آخر تفاصيلها . ولم يستطع مواجهة هذه الطلبات إلا عن طريق تطبيق أساليب الإنتاج الصناعى فى تنظيم العمل الفنى . وعن طريق الاختيار الدقيق للمعاونين الخبراء ، والاستخدام الرشيد لوقتهم ومواهبهم . ولو قارنا مراسم الفنانين الهولنديين - حتى مرسوم رمبرانت ذاته - بنظامه الذى هو أشبه بالإنتاج الصناعى ، والذى كان العمل فيه مقسماً بدقة . لبدت الأولى لذات طابع عائلى شخصى إلى حد بعيد . وقد أشار البعض عن حق إلى أن طريقة روبنز فى العمل أصبحت ممكنة لأول مرة بفضل التفسير الكلاسيكى لعملية الخلق الفنى . فالتنظيم الرشيد لعمل الفنان ، الذى طبق لأول مرة بصورة متسقة فى مرسوم رافاييل . والذى يضع تمييزاً أساسياً بين ابتداع الفكرة الفنية وتنفيذها ، مبنى على الفكرة القائلة أن القيمة الفنية للصورة متضمنة فى المسودة التى يصنعها الفنان . وأن نقل فكرة اللوحة إلى صورتها النهائية ليس إلا أمراً ذا أهمية ثانوية^(٢) . وقد ظل هذا الفهم المثالى للفن

(١) A. Dresdner , Op. cit., P. 309 .

(٢) Rudolf Oldenbourg : P.P. Rubens, 1922, P. 116 .

سائدا بصورة مطلقة فى التفكير النظرى والممارسة العملية لعصر الباروك البلاطى والكلاسيكى، ولكنه لم يعد سائدا فى التصوير الهولندى ذى النزعة المطابقة للطبيعة. ففى هذا التصوير كانت تعزى إلى التنفيذ اليدوى، والتخطيط التصويرى، ولسة الفرشاة، وكل اتصال بين يد الفنان وقماش اللوحة، أهمية بلغت حدا أصبحت معه الرغبة فى الاحتفاظ بهذا كله فى نقائه الأصلى تؤدى حتماً إلى تضيق نطاق تقسيم العمل منذ البداية. وقد سار روبنز وفقاً للفهم الكلاسيكى للخلق الفنى فى تلك الفترة من حياته، التى كان عليه فيها أن يواجه أكثر الطلبات، وكان مضطراً إلى ترك الجانب الأكبر من مهمة تنفيذ أعماله لمساعديه. ولم يظهر هذا الاتجاه بوضوح إلا بعد لوحة "رفع الصليب Elevation of the Cross فى أنتورب"^(١)، ثم اختفى ثانية فى المرحلة الأخيرة من حياته العملية، التى تنتمى إليها مجموعة أخرى من أعماله المصطبغة بطابع أكثر شخصية.

أما رمبرانت فقد بلغ مرحلة من تطوره تناظر الأسلوب الذى اتبعه روبنز فى شيخوخته، بعد أن تجاوز مباشرة الفترة الأولى من حياته كرسام للصور الشخصية. فمنذ ذلك الوقت، أصبح التصوير بالنسبة إليه نوعاً من الاتصال الشخصى المباشر، أى أنه نوع دائم التجدد من "الانطباعية" يجعل الواقع خلقاً للمين التى تغزو كل شيء وتملك كل شيء. ولنذكر فى هذا العدد أن رجلاً قسم تاريخ الفن إلى فترتين كبيرتين: فى الأولى، وهى الفترة البدائية، كان كل شيء موضوعاً، وفى الثانية، وهى الفترة الحاضرة، كان كل شيء ذاتاً. وتبعاً لهذه النظرية، لا يكون التطور من العصر الكلاسيكى القديم إلى الباروك سوى انتقال تدريجى من الفترة الأولى إلى الثانية، بحيث كان التصوير الهولندى فى القرن السابع عشر هو أهم نقاط التحول فى الطريق المؤدى إلى الحالة الراهنة، التى يبدو فيها كل موضوع مجرد انطباعات وتجارب للوهى الذاتى"^(٢). وعلى حين أن النزعة التجديدية التى حققها روبنز عند نهاية حياته لم تلحق ضرراً بسمعته العامة، فإن نفس هذه النزعة التجديدية كلفت رمبرانت كل ما اضطر إلى فقدانه. وقد بدأ التدهور بعد انتهائه من لوحة "الحارس

(١) Ibid., P. 118.

(٢) Alois Riegl, op. cit., P. 277.

الليلى" عام ١٦٤٢، على الرغم من أن اللوحة ذاتها لم تحقق إخفاقاً كاملاً^(١). وفيما بين ١٦٤٢، ١٦٥٦ لم يكن رمبرانت قد أصبح بلا عمل بعد، غير أن اتصالاته بالبورجوازية الفنية كانت قد بدأت تضعف وتنقطع. وكان هناك هبوط ملحوظ في عدد الأعمال التي طلبت منه حتى الخمسينات من ذلك القرن، وعندئذ فقط وقع في مصاعب مالية خطيرة^(٢). ولم يكن رمبرانت ضحية طبيعته الخاصة غير العملية، أو إهماله لشئونه الخاصة فحسب، بل أن الأصح هو أن إخفاقه كان نتيجة للتحويل التدريجي للجمهور إلى النزعة الكلاسيكية^(٣)، ولاهتمامه هو عن الاتجاهات الوقورة لأسلوب الباروك، وهي الاتجاهات التي لم يكن يتفر منها حين كان أصغر من ذلك سنًا^(٤). وكان رفض لوحته "كلاوديوس المواطن Claudius Civilis التي رسمها لبلدية أمستردام، أول علامات الأزمة الحديثة في الفن، التي كان رمبرانت أول ضحاياها. وبطبيعة الحال فإنه لو كان قد عاش في أي عصر سابق لما شكك هذا العصر على النحو الذي أصبح عليه، ولكنه لو كان قد عاش في أي عصر سابق لما تركه ينحدر على هذا النحو. ففي ثقافة البلاط المحافظة، كان من الجائز ألا يشتهر أي فنان من هذا النوع على الإطلاق، ولكن الفنان الذي كان يعترف به في ثقافة البلاط هذه، كان يستطيع - على الأرجح - أن يحتفظ بمكانته على نحو أفضل مما استطاع الفنان أن يحتفظ بها في هولندا المتحررة التي تسودها الطبقة الوسطى، والتي سمحت له بأن يتطور في حرية، ولكنها حطمت حين لم يعد يقبل الإذعان. والحق أن الحياة الروحية للفنان تظل دائماً في خطر: فلا النظام التسلطي ولا النظام التحرري (الليبرالي) للمجتمع يخلو كل الخلو من الخطر عليه، إذ أن الأول يمنحه حرية أقل، والثاني يعطيه أمناً واستقراراً أقل. وهناك فنانون لا يشعرون بالأمان إلا حين يكونون أحراراً، غير أن هناك أيضاً فنانين لا يمكنهم التنفس بحرية إلا حين يكونون آمنين. وعلى أية حال فقد كان القرن السابع عشر فترة من أقل الفترات قدرة على تحقيق الجمع المثالي بين الحرية والأمان.

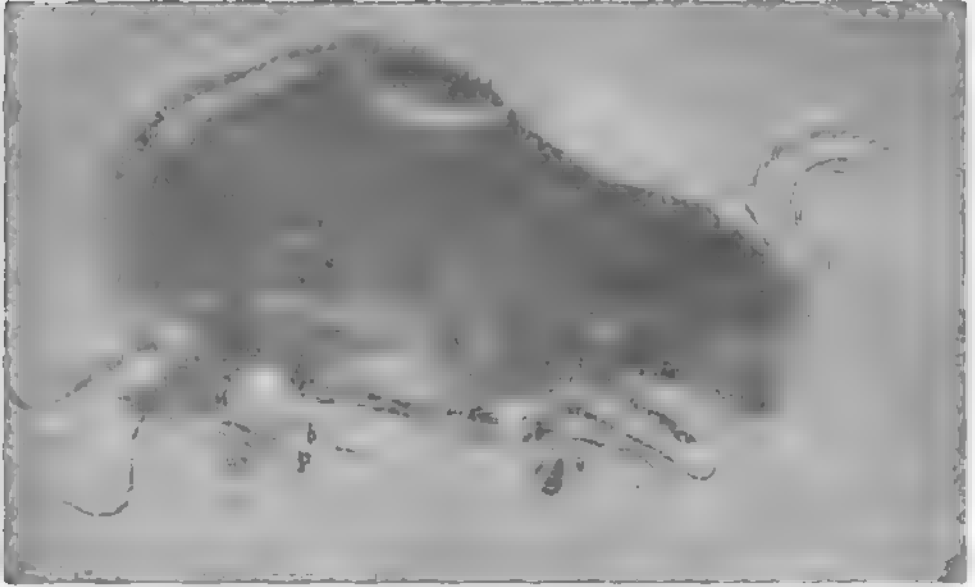
(١) Carl Neumann : Rembrandt, 1902, P. 426 .

(٢) Max Friedlaender : Die Niederlaend. Mal. Des XVII. Jahrhunderts, 1924, P. 32.

(٣) Willi Drost : Barockmalerei in den German. Laendern. Handbuch der Kunstwiss., 1926, P. 171.

(٤) E. Schmidt - Degener, op. cit., P. 27 .

اللوحات



((ثور)) - رسم تطيطى لفوكونيه Fauconnet
نقلا عن تصوير فى أحد كهوف التاميرا - وهو يمثل نزعة
مطابقة الطبيعة عند صيادى العصر الحجري القديم ، الذين
جعلوا الفن ، بوصفه أداة للسحر ، خاضعا لحاجات الحياة
اليومية .



((غزال)) رسم تخطيطي لهنري بروي H. Breuil
نقلًا عن حفر على حجر جيرى عثر عليه في " بودى مون
Bout-du-Mont " بقرب «لوزيزى Les Eyzies»
في فرنسا — وهو يمثل انطباعية الحركة ، التي تطورت
اليها نزعة مطابقة الطبيعة في صور الكهوف بشمال
اسبانيا وجنوب فرنسا .



((صياد)) — من تصوير فى العصر الحجرى المتوسط
بالأسلوب المسمى بالأسبانى الشرقى ، الذى يحول نزعة
مطابقة الطبيعة فى الاتجاه الفرنكو - كالابرى الى نزعة
تعبيرية تصميمية أو تنميقية .



((صياد)) — رسم على صخرة فى " أورانج فرى
ستيت " مأخوذة عن نسخة نقلها ج . و . ستو G.W.Stowe
— وهو يمثل النظر الأنثروبولوجى للنزعة التعبيرية فى
العصر الحجرى المتأخر .



((شيخ البلد)) — " المتحف المصرى " . أوائل الأسرة
الخامسة — وهو المثل الكلاسيكى لنزعة مطابقة الطبيعة
فى الملكة القديمة .



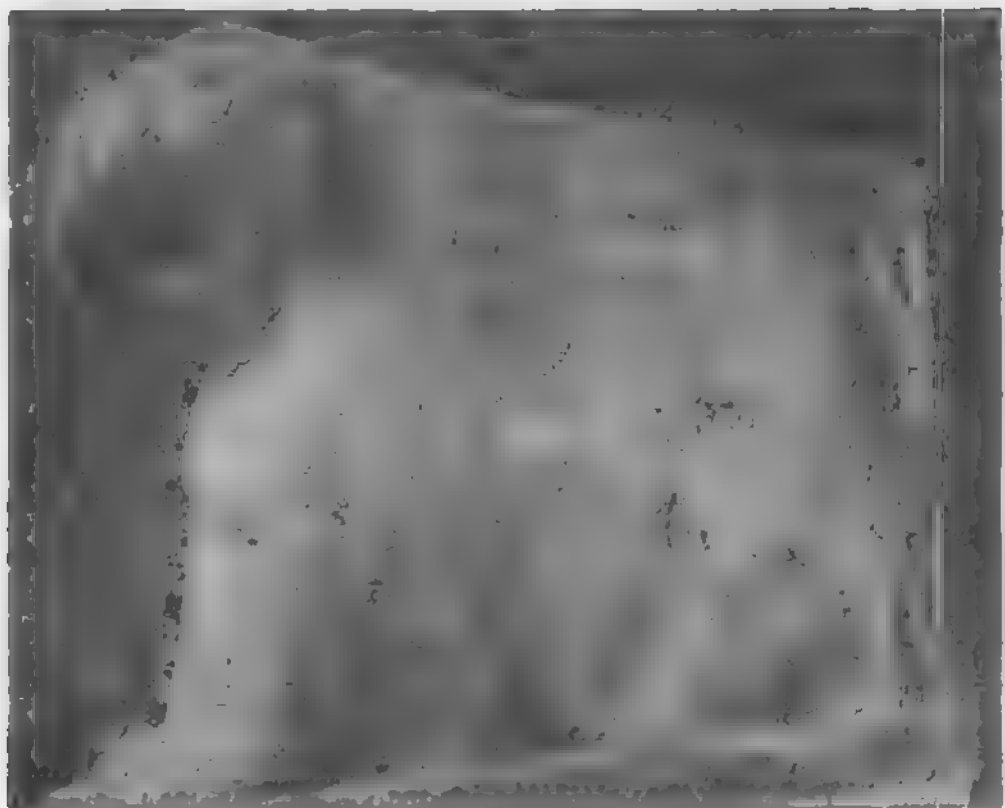
((الكاتب الجالس القرفصاء)) - " متحف اللوفر
بباريس " الأسرة الخامسة - هنا أيضاً نجد أن نزعة
مطابقة الطبيعة هي العنصر السائد ، غير أن المبادئ
الشكلية أوضح ظهوراً في هذه الحالة ، وهي تظهر في
توازن تام مع العناصر المطابقة للطبيعة .



((سنوسرت الأول)) - " المتحف المصرى " الأسرة
الثانية عشرة - عمل يمثل الفهم الرسمى للفن فى
المملكة الوسطى ، ولا يتألف إلا من قسمات نمطية
خالصة .



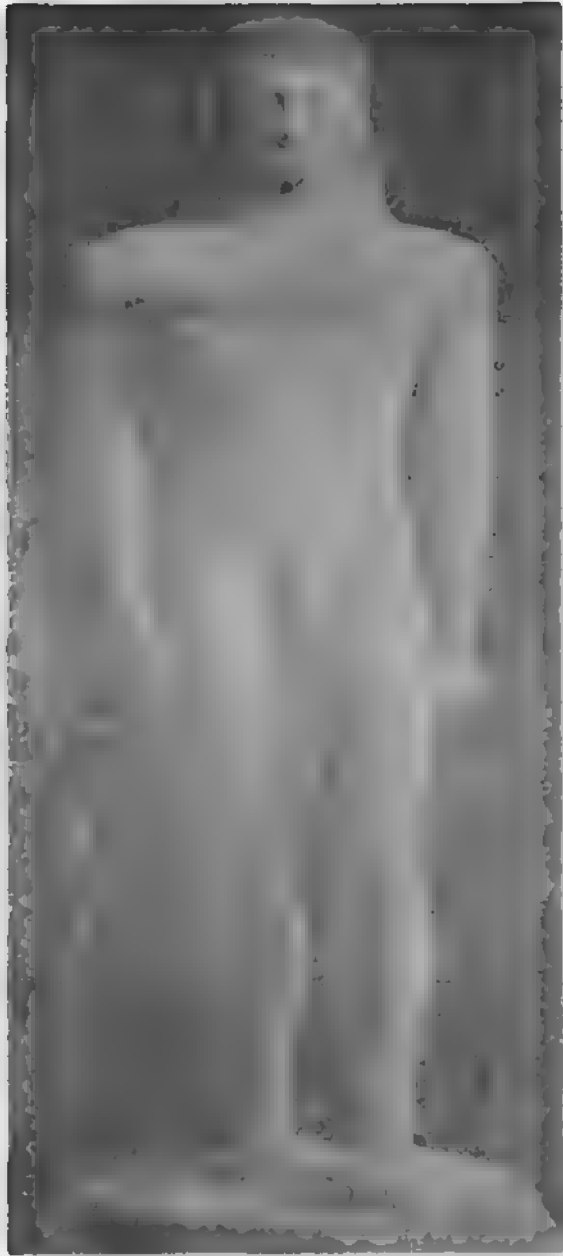
((أمنحتب الرابع)) - " برلين ، المتحف القديم " .
الأسرة السابعة عشرة - تعد صور المصلح العظيم أفضل
أمثلة الأسلوب " الأنطباعي " الجديد ، الذى يتخلص
من الجمود الفاقد الحياة ، وربما من كل الروح التقليدية ،
التي يتسم بها فن البلاط الدينى القديم .



((أسد)) - لندن ، المتحف البريطاني - القرن
التاسع ق.م. - مثال لما يسمى " بحراس الأبواب
Doorkeepers " - التي اشتهر بها النحت المعماري
الأشوري - والتي تعبر بأقوى صورة ممكنة عن مبدأ
المواجهة المضاد لنزعة مطابقة الطبيعة ، عن طريق الرجلين
الأماميتين الساكنتين من المنظر الأمامي ، والأرجل الأربع
المتحركة من المنظر الجانبي .



((شكل أنثوى)) - " أثينا ، متحف الاكروبوليس "
القرن السادس ق.م. - من بين تماثيل " الصبايا
Korai " العديداً التي تقدم قرابين ، وهى تمثل
القسمات المألوفة فى الأسلوب الأيونى المتألق .



((شكل رجل)) - " أثينا ، المتحف القومي "
القرن السادس ق.م. - من أقدم الأمثلة الفنية
لفكرة " الجمال الخير : ((كالوكاجاثيا)) التي
عملت الطبقة الحاكمة اليونانية على نشرها
من خلال فنانيها وشعرائها وفلاسفتها .



((بولوكليتوس - حامل الرمح)) - (متحف نابولي)
٤٥٠ - ٤٤٠ ق.م. نسخة مرمرية رومانية - يمثل
((قانون بولوكليتوس)) ، بما فيه من توازن ، الصيغة
الكلاسيكية للمثل الأرستقراطي الأعلى في الجمال .



((مادية الآلهة)) - من الواجهة الشرقية للبارثينون .
لندن ، المتحف البريطاني " ٤٤٧ - ٤٣٢ ق.م. - تعد
أعمال النحت في البارثينون أقوى الآثار الفنية تعبيراً عن
الديمقراطية الأثينية .



((زوجان رومانيان)) " كاتوبورشيا " . " روما ،
الفاتيكان " . عصر أغسطس — يظل هذا العمل يحمل
طابع النحت الشامي المقدس القديم ، المرتبط بعبادة
الأجداد .



((رأس صورة شخصية)) - " لندن ، المتحف البريطاني " .
حوالي ٢٥٠ ميلادية - النزعة التعبيرية الرومانية .



تصوير فى سقف مدفن سانتا دوميتيلا S.Domitilla
فى روما فى القرن الثانى - احتفظت صور المدافن المسيحية
المتقدمة بالسماوات الأساسية للفرقة الانطباعية الرومانية
المتأخرة ، ولكن كثيراً ما كانت تظهر فيها ، فى الوقت
ذاته ، علامات الهواية الفجة .



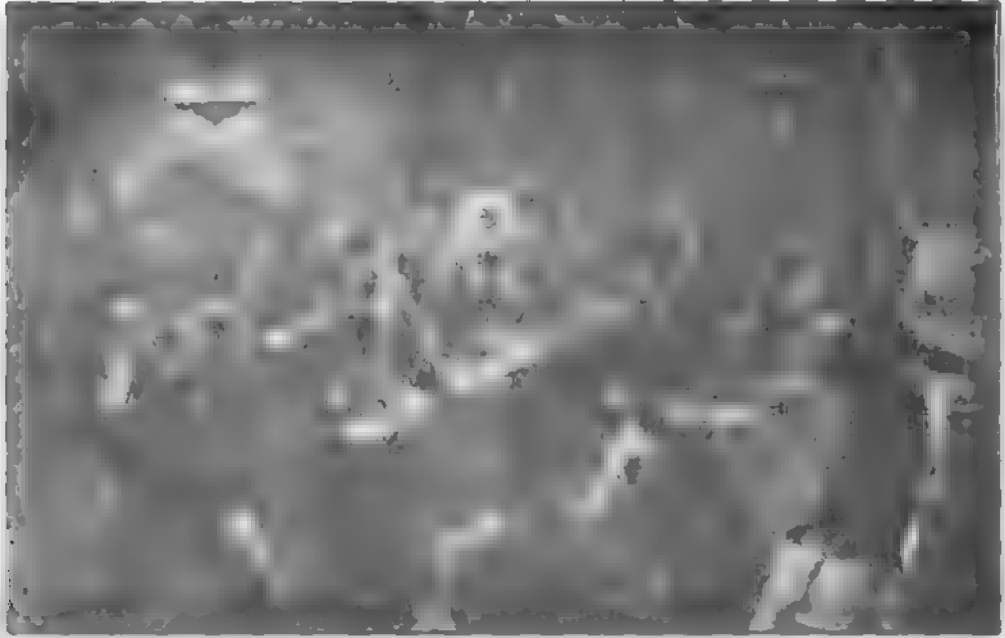
ميكلانجلو : يوم الحساب (جزء تفصيلي) . " روما
الكنيسة المستيقظة " ١٥٣٤ - ٤١ . عند ميكلانجلو ،
وهو الممثل الرئيسي لعصر النهضة ، يبدأ انحلال الاحساس
الكلاسيكي بالانسجام . فلوحة " يوم الحساب " لم تعد تمجيداً
للجمال والقوة والشباب ، بل هي صورة يأس وفزع .



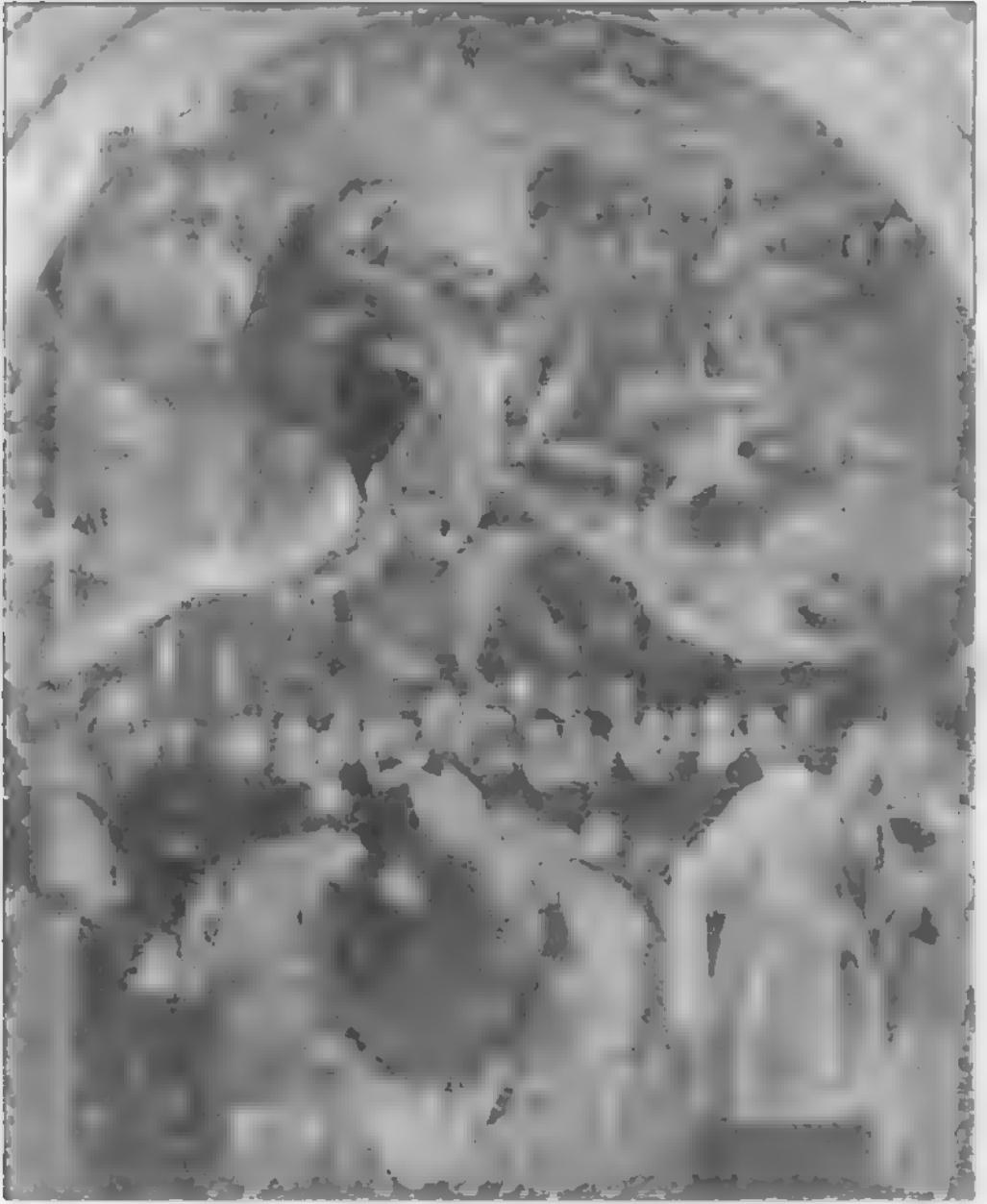
بونتورمو : يوسف فى مصر . " لندن ، المعرض
القومى " . ١٩١٨ - ١٩ هنا نجد تفككاً للمكان مشابهاً
لما نجده فى الأعمال الأخيرة ليهكلانجلو . فهناك أشكال
حقيقية تتحرك فى اطار غير حقيقى ، مشيد بطريقة
اعتباطية .



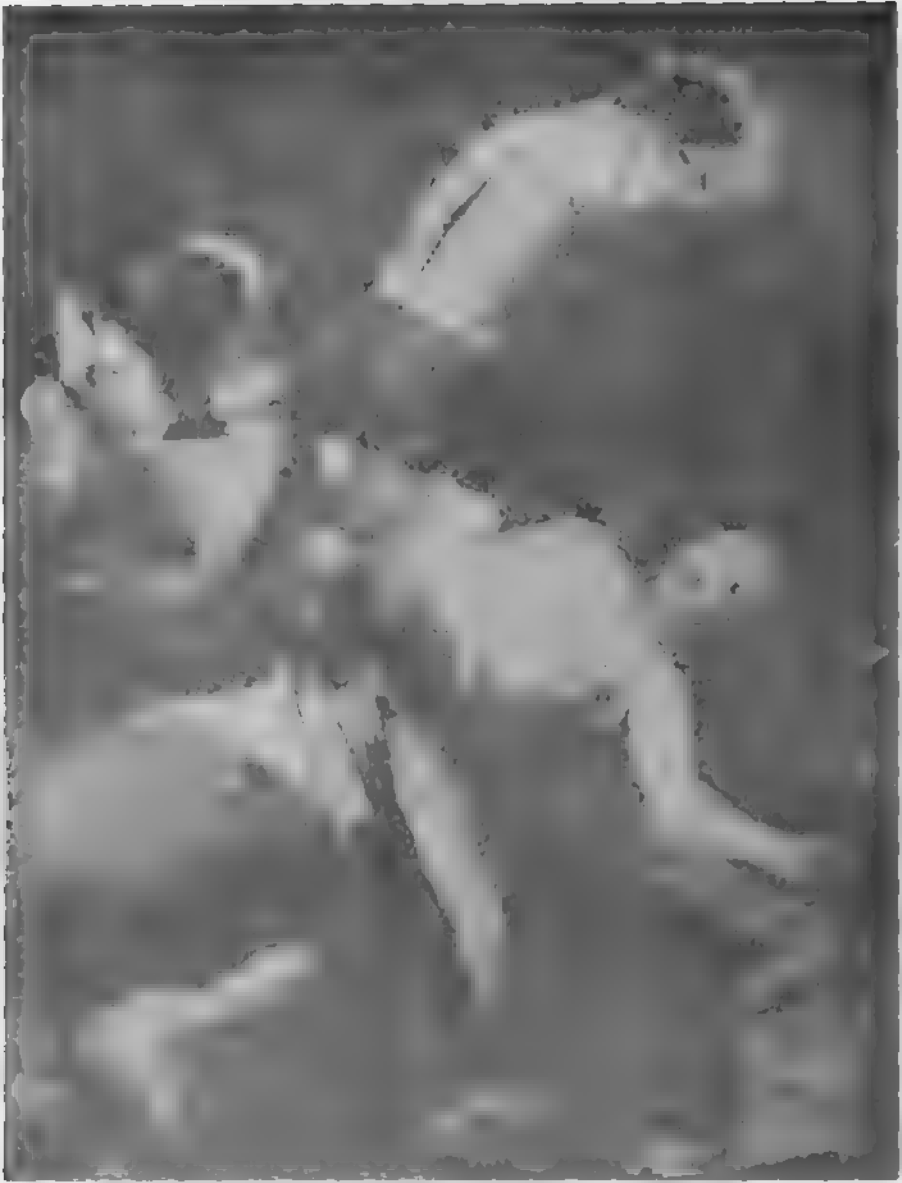
برونتسينو : اليونورا دى توليدو وابنها . (فلورنسه ،
أوفيتسى) حوالى ١٥٥٥ - كان برونطينو من مؤسسى نزعة
المانرزم البلاطية ، وذلك فى لوحاته الشصية قبل كل شئ .



تنتورييتو : ((العشاء الرياني)) " الهندقية ، سان
جورجو ماجيوري " ١٥٩٢ - ٤- يكفى أن نقارن احدى
اللوحات التى صور فيها تنتورييتو العشاء الرياني ،
بطريق معالجة ليوناردو للموضوع نفسه ، لكى نلاحظ كيف
أدت حركة المانرزم الى انحلال تام لعصر النهضة ، والى
اصطباع التجربة البصرية بصفة دينامية درامية مطلقة .



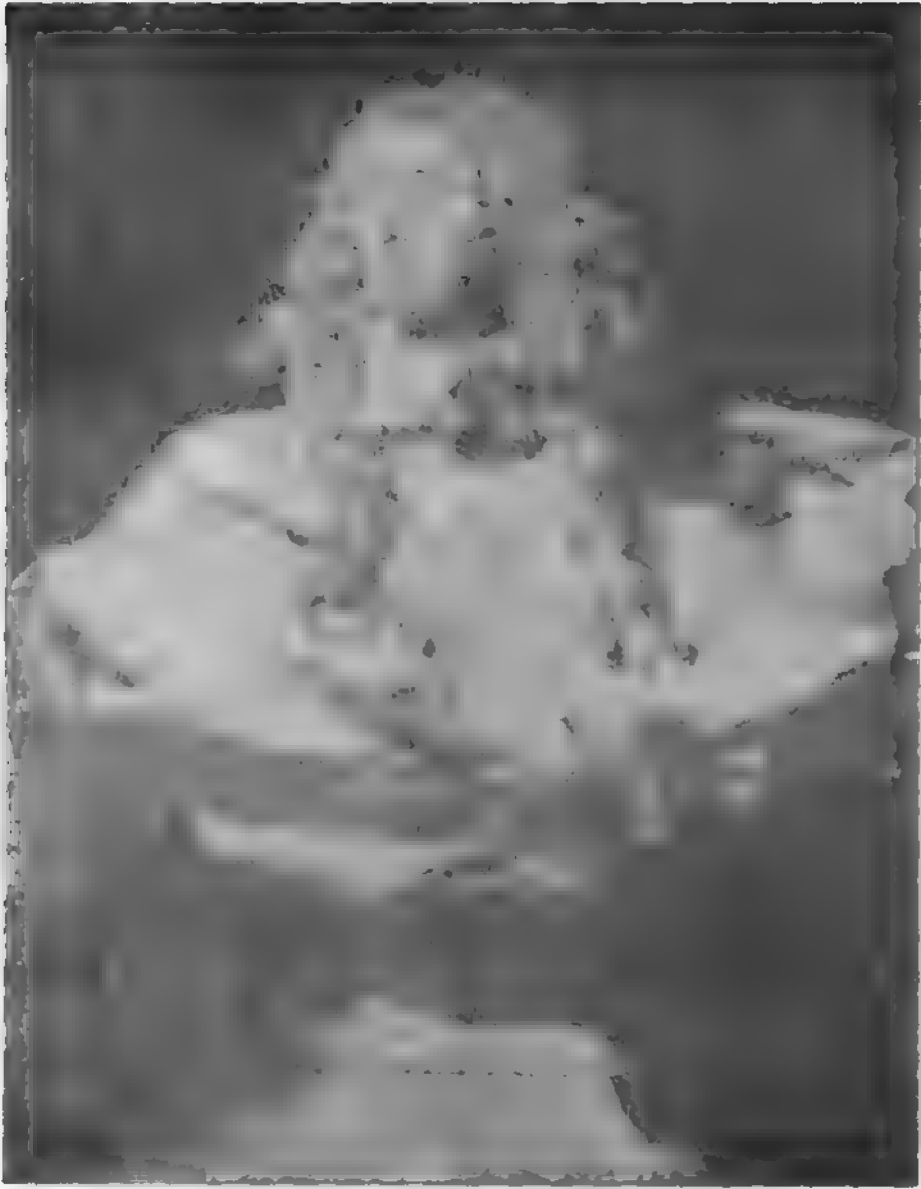
جريكو : ((دفن الكونت أورجاز)) - توليدو ، سان
تومي " ١٥٨٦ - يمثل هذا العمل منظراً شعائرياً بالأسلوب
البلاطى الصحيح ، ولكنه يمثل فى الوقت ذاته دراما روحية
تبلغ أقصى درجات العمق والرقّة والغموض .



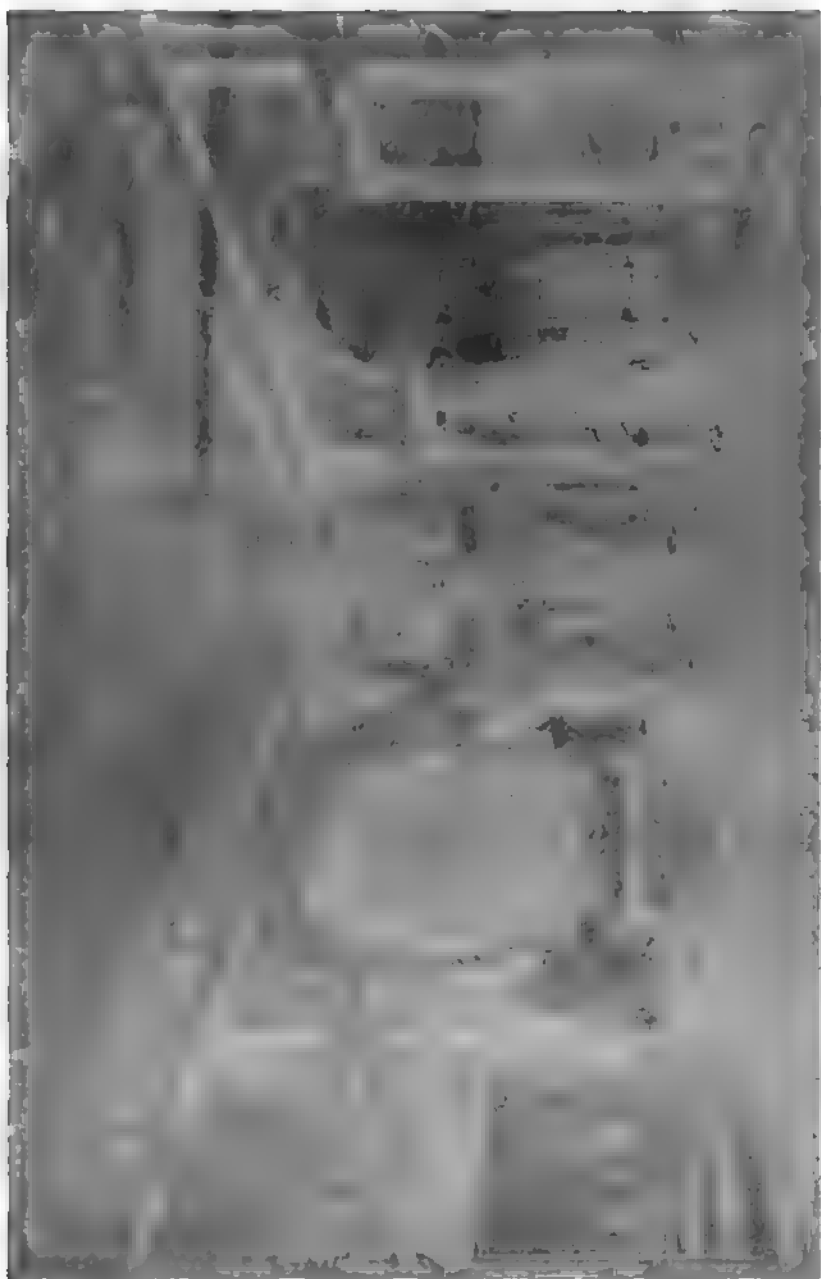
كارافاجو : ((صلب القديس بطرس)) " روما ،
سانتا ماريا دل بوبولو " حوالي ١٦٠٠ - لم تكن نزعة
مطابقة الطبيعة عند كارافاجو متمشية دائماً مع ذوق الراعين
من رجال الكنيسة ، الذين كانوا يفقدون فيها جلال النظرة ،
ويعترضون على " سوقية " معالجته لموضوعات الكتاب المقدس .



لودوفيكو كاراتشى : (العذراء مع القديسين)
" بولونيا ، بيناكوتيكا " - كان فنانوا أسرة كاراتشى
أنجح فناني عصرهم فى تلبية مطالب الكنيسة الكاثوليكية
بطريقة مرضية . وقد أصبحت أنواع الصور الدينية التى
انتجوها أنماطاً للفن الكنسى الحديث .



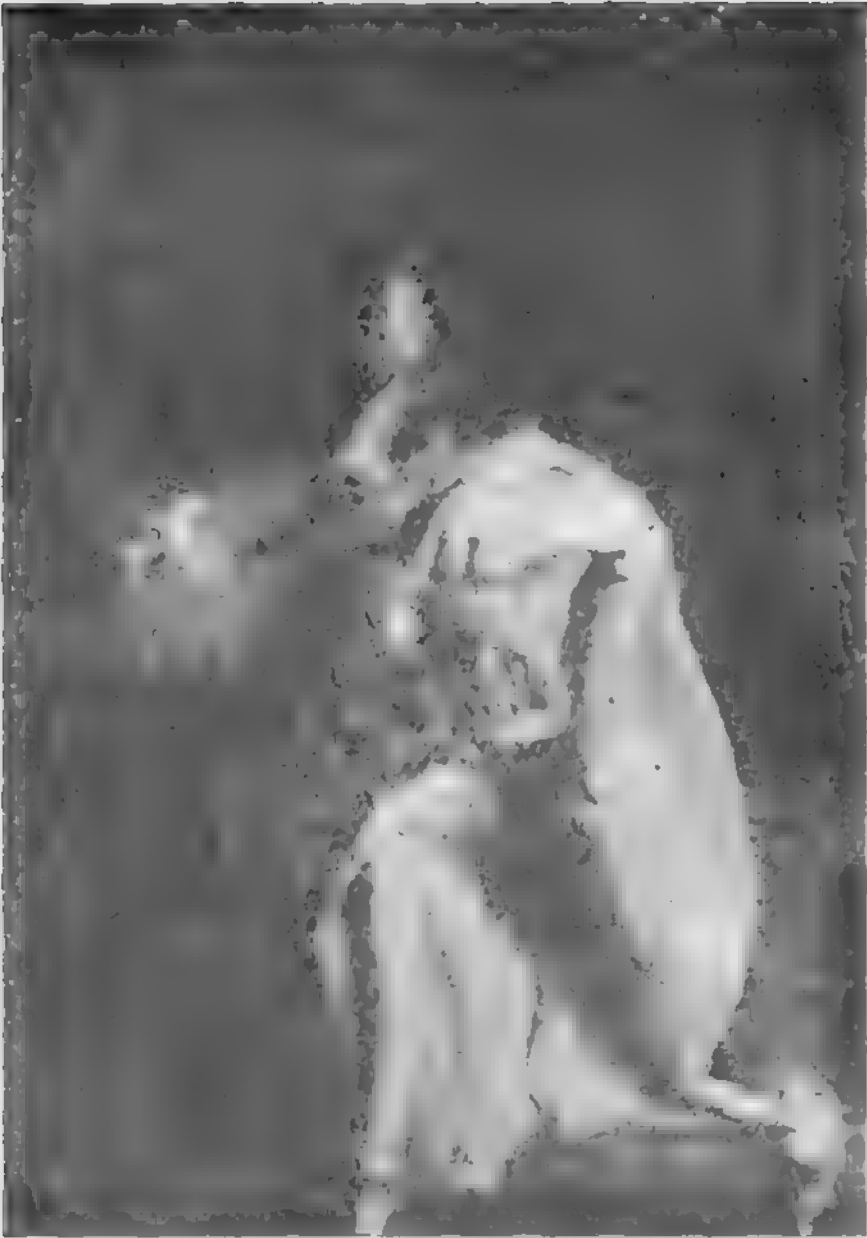
لورنتسو برنينى : فرانشيسكو الأول من اسقى .
" مودينا ، معرض أسرة اسقى " ١٦٥٠ - يعد
برنينى اهم فنانى التماثيل الشخصية فى عصر الباروك ،
وهى تماثيل تشترك قواها البلاغية فى عناصر كثيرة مع
لغة النزعة الانفعالية الدينية .



لوهزان : ((صالون الحرب)) في قصر فرساي ١٦٨٦-
يعد " فن فرساي " تليخيصاً لفن البلاط في عصر الباروك .



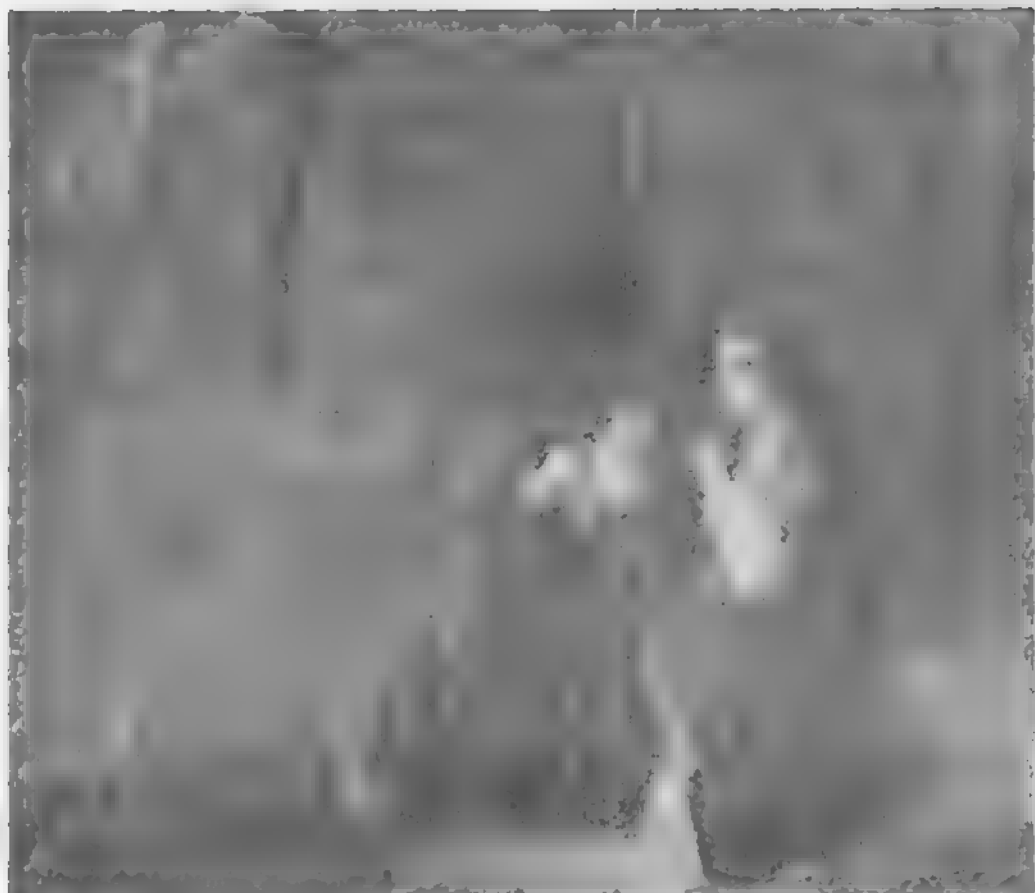
بوسان : ((وفي أركاديا أكون)) " باريس ، اللوفر ،
١٦٣٨ - ٩ " كان بوسان أهم الفنانين الذين مهدوا
الطريق لقاتو من حيث هو مصور موضوعات دعوته ، ولكنه
لا يزال يمثل نظرة اسطورية كلاسيكية الى هذا الموضوع .



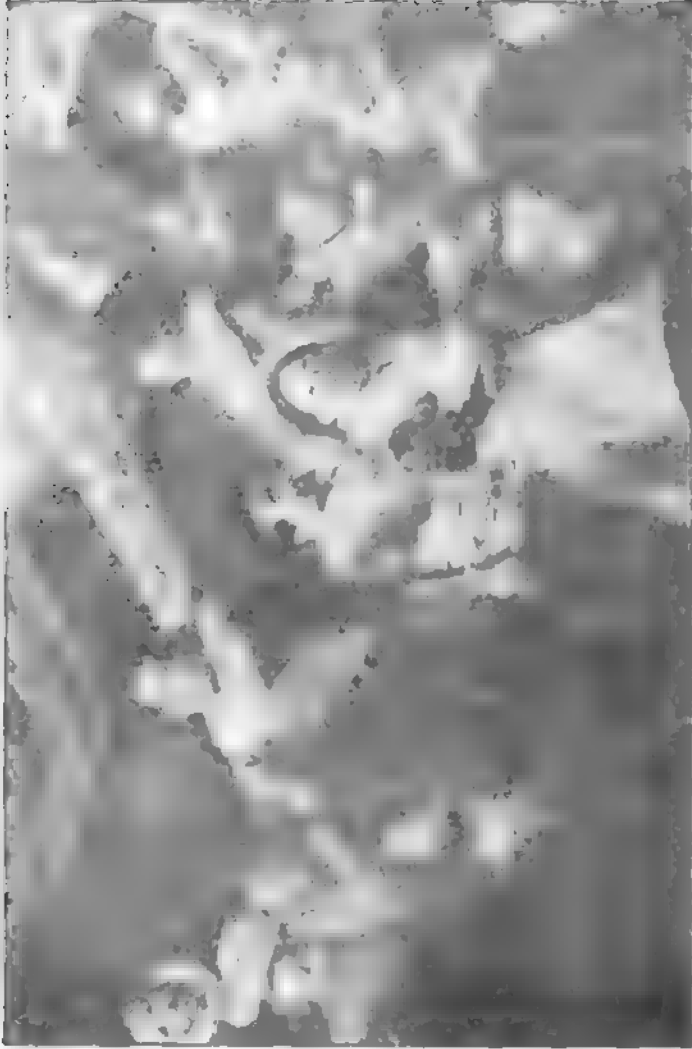
أيا سانت ريجو Hyacinthe Rigaud ((صورة
لويس الرابع عشر)) " باريس ، اللوفر " ، ١٧٠١ - هذه
الصورة كانت أعلى الصور ثمناً في عصرها ، فقد تلقى
الفنان عنها ٤٠٠٠ فرنك .



روينز : ((عبادة المجوس)) ١٦٢٤ "متحف أنتورب"



رمبرانت : ((تضحية مانوا)) " درسدن ، معرض
التصوير " ١٦٤١ - عمل رمبرانت ، وهو الفنان الهولندي
بالمعنى الصحيح ، على اضافة صبغة روحية على ذلك
الاتجاه الذي كان عند روبنز اتجاهات خارجياً بدرجات
متفاوتة ، وأن ظل مع ذلك شديد الفعالية .



فرانز هالس : ((الحرس المدني لرماية القديس جورج)) .
 " هارم ، متحف فرانز هالس " ١٦٢٧ - يمثل فرانز
 هالس قمة مجموعة فناني الصور الشخصية الهولنديين ،
 وكان يعبر أقوى تعبير عن الوعي الطبقي البورجوازي
 لعاصرية .



بيتر دى هوخ : ((فناء بيت هولندى)) - لندن ،
المعرض القومى - ١٦٥٨ - كان بيتر دى هوخ مصور
القطاعات المتوسطة من البورجوازية الميسورة الحال .



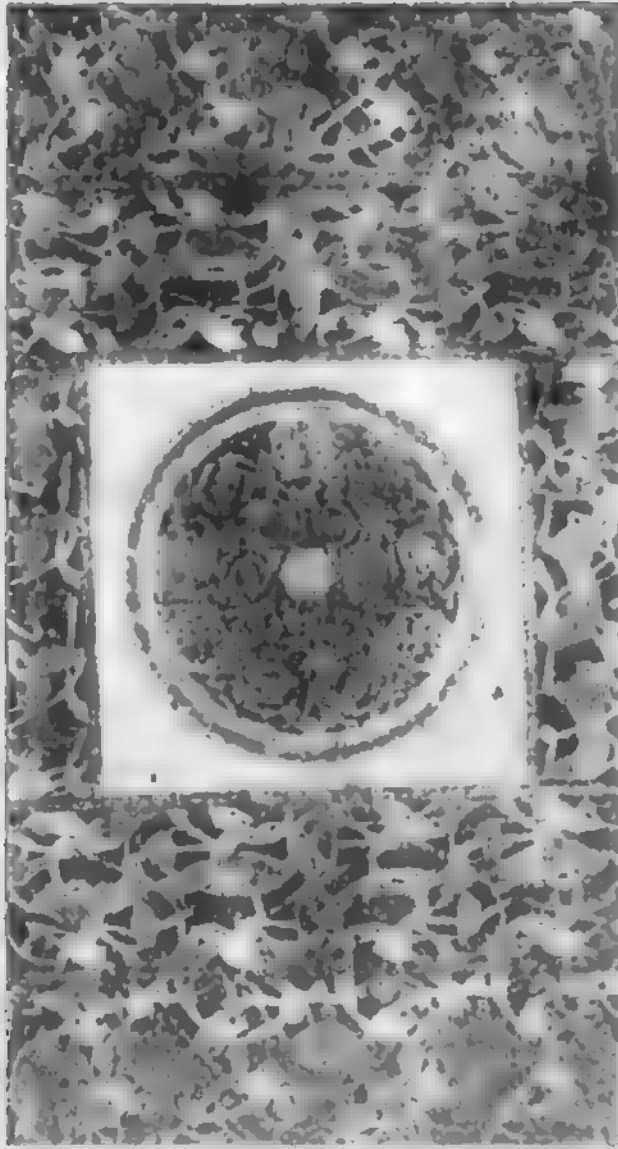
متسو : ((درس الموسيقى)) " لندن ، المعرض القومي ،
بعد سنة ١٦٥٥ - من الواضح أن متسو كان ينتج
لأوساط أرقى وأغنى من تلك التي كان ينتج لها بيتر
دي هوخ



((المسيح مع الحواريين)) - صورة بالفسيفاء " سقف
كنيسة سانتا بودنزيانا - بروما " نهاية القرن الرابع -
هنا يظهر المسيح كأنه قنصل روماني بصحبة كبار أعضاء
مجلس الشيوخ . ففي العصر الذي أعقب " بيان التسامح " -
مباشرة - اقترب الفن مرة أخرى من المثل الكلاسيكي
الأعلى للجمال .



((الأمباطورة ثيودورا مع حاشيتها)) - صورة بالفسيفساء
" كنيسة فيتالي ببلدة رافينا " القرن السادس - يمثل
هذا العمل منظراً شعائرياً بحتاً ، فالعمل الدينى قد
تحول الى شعائر للبلاط .



((انجيل دور Durrow)) - " كلية ترينيتي " ديلن - يعد رسم المنعمات لدى الرهبان الايرلنديين بنظرة الزخرفية الخالصة الى الفن « نتاجاً نموذجياً لعصر الهجرات



((المبشر)) — من " الكتاب الذهبي " — هارلي ٢٧٨٨ —
 لندن ، المتحف البريطاني ، حوالي عام ٨٠٠ — مثال لأسلوب
 البلاط الفخم بما فيه من منمنمات زاخرة بالألوان . تملأ
 الصفحة بأكملها ، ويمثل جزء منها صوراً إهدائية ،
 والجزء الآخر صوراً لمبشرين .



((رسم بالريشة من " كتاب المزامير في أوترخت ")) -
 " لندن ، المتحف البريطاني " حوالى عام ١٠٠٠ . والرسم
 مستمد من أقدم نسخ ثلاث باقية من الأصل ، الذى أنتج فى
 أسقفية ريمز عند بداية القرن التاسع . ويمثل هذا العمل
 أهم مثل فنى للمخطوطات التى كانت ترسم بالأسلوب
 الانطباعى التخطيطى ، الذى هو مضاد تماماً لكتب
 الآناجيل الامبراطورية الفحمة ، ومن الواضح أنه
 كان موجهاً الى جمهور أقل تدقيقاً .



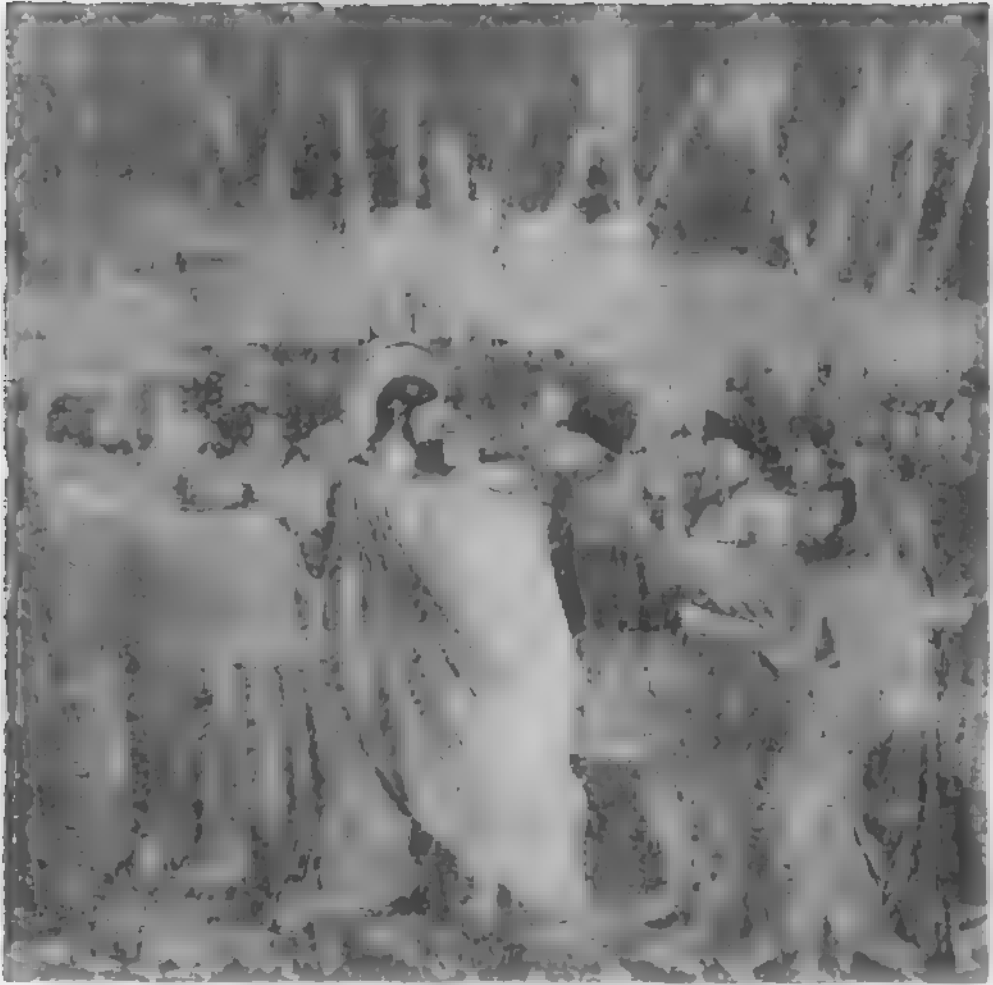
((فارس)) " القاعة الشرقية لكاتدرائية بامبرج "
 القرن الثالث عشر - يعد " فارس بامبرج " ، بما يتم
 به من كبرياء وتهذيب ونمو عقلى وجسمى رفيع ، تجسداً
 كاملاً للمثل الأرستقراطى الأعلى للمصر القوطى



((رأس)) على أحد أعمدة الباب الملكي لكاتدرائية
شارتر . أواسط القرن الثانى عشر . من أقدم أمثلة
التصوير ذى النزعة الفردية للشكل البشرى فى العصور
الوسطى .

يان فان أيك " ((القضاة العدول))
— جزء من " الشاة المقدسة " . جنت ،
سان بافون . تمت عام ١٤٣٢ —
واحدة من " مناظر الأسفار الطبيعية
التي تمثل بوضوح النظرة الدينامية
للعصور الوسطى المتأخرة .

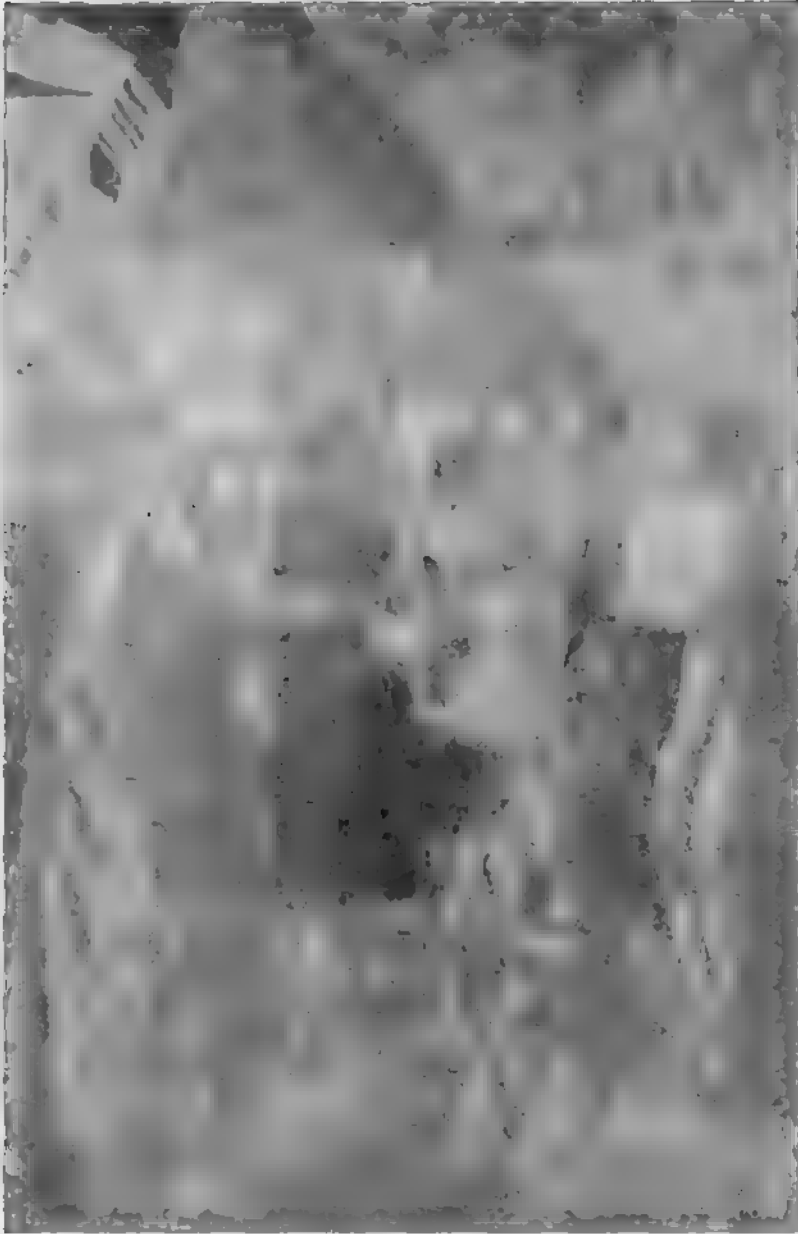




جوتو ((قبلة يوزا)) . " كابيلادلارينا ، بادوا " .
حوالى ١٣٠٥ — يعد جوتو أول وأعظم فنانى النزعة
الكلاسيكية البورجوازية التى حقق توازناً كاملاً بين
العناصر المطابقة للطبيعة والعناصر الشكلية فى التصوير .



ناردو دى تشيونى : جزءه تفصيلى من " الفردوس " .
 ((فرسك)) " سانتا ماريا نوفلا فى فلورنسه " . خمسينات
 القرن الرابع عشر . يدل فن ناردو دى تشيونى وأندريا
 أوركانها ، بما فى تكويناتهما من تنظيم مسطح متحجر ،
 على استمرار الأسلوب الكهنوتى الوقور للعصور الوسطى
 ، ولكنه فى الوقت ذاته يمثل ، بتصويره للقوالب التشكيلية
 بمزيد من الثقة ، مرحلة هامة فى تقدم نزعة مطابقة الطبيعة .



مازاتشو : ((القديس بطرس يعمد)) . " فلورنسه ،
 كهيزا دل كارمينى " . ١٤٢٥ - ٢٧ - يعز " الرجل
 المتجمد من شدة البرد ((فى الطرف الأيمن للصورة مثلاً
 كلاسيكيا لنزعة مطابقة الطبيعة فى أوائل القرن الخامس عشر .



جنتيلي دا فابريانو: ((عبادة المجوس)) . " فلورنسه ،
أوفيتسي " ، ١٤٢٣ - يظهر تأثير روح القروسية الرومانتيكية
للبلطات الإيطالية الشمالية في فلورنسه منذ بداية القرن الخامس عشر .
ولا يظهر هذا الاتجاه في أى عمل يمثل الموضوع الذى يظهر به
فى ((عبادة المجوس)) لجنتيلي ، وهو عمل يقف ، بفضل
طابعة الاحتفال الفخم ، على طرفى نقض مع الفن البورجوازي
لهذه الفترة .



فرا انجليكو : البشارة . ((فلورنسه ، معبد سان
ماركو)) حوالي ١٤٤٠ - يعد الجمع بين العنصر الكنسي
والعنصر الدنيوي ، والوسيط والحديث ، في تصوير فرا
انجليكو ، مثلاً واضحاً لامتزاج الأساليب في النصف
الأول من القرن الخامس عشر .



بهرودلا فرانشسكا : ((ملكة سبا أمام سليمان)) .
 من مجموعة الفرسك المسماة " قصة الصليب المقدس " في
 قاعة سان فرانشسكو في ارييتسا ، حوالي ١٤٦٠ - يسترشد
 فن بهرو أساساً بمبادئ عقلانية ومطابقة للطبيعة ، شهر
 أن الطابع البلاطي في الأسلوب الفخم الوقور للفن ، الذي
 ظل طويلاً يعمل في خدمة بلاط ، هو طابع لا تخطئة المعين .

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الباب الأول : عصور ما قبل التاريخ	١١
الفصل الأول : العصر الحجري القديم السحر ونزعة مطابقة الطبيعة	١٣
الفصل الثاني : العصر الحجري الجديد حيوية الطبيعة والنزعة الهندسية	٢٤
الفصل الثالث : الفنان بوصفه ساحراً وكاهناً الفن بوصفه مهنة وحرفة منزلية	٣٦
الباب الثاني : الثقافات الحضرية في الشرق القديم	٤٣
الفصل الأول : العناصر الكونية والحركية في فن الشرق القديم	٤٥
الفصل الثاني : مركز الفنان وتنظيم الإنتاج الفني	٤٩
الفصل الثالث : نمطية الفن في المملكة الوسطى	٥٦
الفصل الرابع : نزعة مطابقة الطبيعة في عصر إخناتون	٦٣
الفصل الخامس : بلاد ما بين النهرين	٧٠
الفصل السادس : كريت	٧٣
الباب الثالث اليونان وروما	٧٩
الفصل الأول : العصر البطولي والعصر الهوميرو	٨١
الفصل الثاني : الأسلوب والفن الآرخي في بلاط الطفافة	٩٦
الفصل الثالث : الفن الكلاسيكي والديموقراطية	١١٢
الفصل الرابع : عصر التنوير في اليونان	١٢٣
الفصل الخامس : العصر الهلينيستي	١٣٦
الفصل السادس : الإمبراطورية ونهاية العالم القديم	١٤٤
الفصل السابع : الشعراء والفنانون في العالم القديم	١٥٢
الباب الرابع : العصور الوسطى	١٦١
الفصل الأول : روحانية الفن المسيحي القديم	١٦٣

الموضوع	الصفحة
الفصل الثاني : الأسلوب الفني للبابوية القيصريّة البيزنطية	١٧٢
الفصل الثالث : أسباب ظاهرة تحطيم الصور ونتائجها	١٨١
الفصل الرابع : الفن من عصر الهجرات إلى عصر النهضة	١٨٧
الكارولينجية	
الفصل الخامس : شعراء الملاحم وجمهورهم	٢٠٥
الفصل السادس : تنظيم الإنتاج في الأديرة	٢١٨
الفصل السابع : عصر الإقطاع والأسلوب الرومانكي	٢٢٧
الفصل الثامن : الرومانتيكية في عصر فروسية البلاط	٢٤٧
الفصل التاسع : ثنائية الفن القوطي	٢٩٢
الفصل العاشر : التجمعات والطوائف الحرفية	٣٠٧
الفصل الحادي عشر : فن الطبقة الوسطى في العصر القوطي المتأخر	٣١٧
الباب الخامس : عصر النهضة - المانرزم - الباروك	٣٣٣
الفصل الأول : مفهوم عصر النهضة	٣٣٥
الفصل الثاني : الطلب على فن الطبقة الوسطى وفن البلاط في القرن	
الخامس عشر	٣٥٠
الفصل الثالث : المركز الاجتماعي للفنان في عصر النهضة	٣٩٢
الفصل الرابع : النزعة الكلاسيكية في القرن السادس عشر	٤٢٨
الفصل الخامس : مفهوم المانرزم (الافتعالية)	٤٤٢
الفصل السادس : عصر الواقعية السياسية	٤٥٣
الفصل السابع : الهزيمة الثانية للمفروسية	٤٩٥
الفصل الثامن : مفهوم الباروك	٥٢٧
الفصل التاسع : الباروك في بلاط الحكام الكاثوليك	٥٣٩
الفصل العاشر : الباروك عند البرجوازية البروتستانتية	٥٦٨